البناء الفني في الرواية الجزائرية الجديدة، رواية "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق أنموذجا

بوزيان بغلول*

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية، الجزائر

الملخّص: في تسعينيات القرن الماضي طرحت بعض الأقلام الإعلامية في تنظيراتها النقدية الأدبية الصحفية أنها وقفت على "شكل روائي جزائري جديد"، وما مكّن لهذا الشكل الكتابي حسبها هو فضاء الرحابة في الطرح والتعبير، والتجريب فيه بعد الانفتاح على التجارب الروائية الغربية والعربية، ومفاد هذا الطرح أن هذه "الكتابة الجديدة" تستند على موروث المجتمع الجزائري لتعيد تفكيك متعالياته الفكرية والأيديولوجية والجمالية تشكيلا وتخييلا، وأنها لا تجيب عن الأسئلة الحداثية إلا من خلال الإنجاز النصي الثائر على القديم.

ونهدف إلى التعرّف على هذه الشكل الذي أرسته هذه الطفرة أو الحساسية عبر استيفاء الدلالة من تشكّل خطابها السردي واللغوي، كتشابك الواقعي والحلمي، والتجريب، وشاعرية اللغة والرؤية والتباسها، وتداخل الأزمنة، وكسر النمطية، موت البطل وتفتيت الشخوص والحبكة متّخذين من رواية فضيلة الفاروق الموسومة "بأقاليم الخوف" أنموذجا لتحليل بنيانها الفني المختلف الجديد المفترض.

الكلمات المفتاحية: البنية الفنية، تحليل الخطاب الروائي، السوسيو ـ بنائية، بنية الخطاب السردي، البنيوية التكوينية، الرواية الجزائرية الجديدة، الهوية الثقافية.

المقدمة:

نهدف إلى البحث في صحة طرح أقلام صحفية بالأساس، ألّحت ومازالت تلح على ظهور ملامح الرواية الفرنسية الجديدة في أربعينيات القرن 19م في أعمال الروائيين العرب الثمانينية والجزائريين التسعينية وفق رؤيتين دلاليتين: الأولى أيديولوجية/سياسية، والثانية ثقافية ما

---

*. المؤلف المراسل

بعد حداثية[1] مفادها تشيؤ الفن بداية من نهاية التسعينيات عندنا بالجزائر، وما ساهم في ذلك التشيؤ، وما سارع في تبلور مفهوم الذات والآخر بجعلهما يعبّران عن نفسيهما بتشتّت روائيا عندنا هو الفوضى والعنف اللذين شهدتهما الجزائر. ولهذه الغاية عمدنا إلى التماس جملة القواعد التي تكون خلّفتها هذه "الحساسية الجديدة" وغدت مأخوذة مأخذ التسليم وهي: التجريب في اللغة والخطاب (تشابك الواقعي والحلمي، تداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة والرؤية والتباسها، كسر النمطية، موت البطل وتفتيت الشخوص والأحداث) في رواية فضيلة الفاروق "أقاليم الخوف" الصادرة عام 2010.

وكانت بدايات الرواية الجزائرية عموما في سبعينيات القرن الماضي بدايات غير مكتملة النضج الفني، وهو الحكم الأنسب من حكم "سذاجة موضوعاتها" حسب ما يقتضيه مفهوم البنية و"الجدة" معا، لكن بعد ذلك بنحو العقدين برز نشاط روائي جديد ومميّز، باستمراره التنقيب عن المختلف شكلا وعن الهامشي والممنوع دلالةً عن تجريب أو عن هواية، ففسح المجال للاهتمام النقدي، حتى مع المغربيين والتونسيين، في هذا الإطار انقسم روائيو الجيل السابق اتجاهها؛ أحدهما اعترف مبكرا بها، معتبرا إيّاها تحول وطفرة نوعية تعرفها الساحة الروائية كعبد الملك مرتاض ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج، والثاني نكرها ورفضها كالطاهر وطار معتبرا معظم أقلام تلك الفترة "صيبان كتابة"

وفي ظل هذا الانقسام لم يسَعنا غير طرح التساؤل حول مصدره: أوليس يعني رفض هذه التجارب جملة وتفصيلا أو الإشادة المفرطة وتصنيفها تصنيفا نخبويا هو في حد ذاته رد فعل إيديولوجي؟ إمّا تنكرا لموضوعاتها الجريئة ذات الدلالات السياسية والثقافية، أو ترحيبا داعما لهذا التحول المستمر لكتاب شباب اقتحموا وعاء الكتابة الروائية من مشارب مختلفة؛ إعلامية، وتربوية، ومحافظة، ومتعوية، وهواية.. وإنما هذا دليل على أنّ الناحية الشكلية/اللغة المختلفة أفرزت خطابا جديدا صبّ في وعاء الثقافة، أي التحدث عن موضوعات محظورة (تابو)، كوصف الجنس وتسفيه الدين وسياسة الحكم، بمعنى آخر: هل جاء الشكل الروائي

[1]. تتميز إنجازات ما بعد الحداثة في الفنون ومنها الرواية بالتشتت والتشظي واللا نظام وباعتبار المقولة (وإذا تغاضينا عن الإنجازات الباهرة التي حققها المهندسون المعماريون في هذا المجال من الاختصاص، فإن البحث عن المكونات الأصيلة والخالصة لأدب ما بعد الحداثة تعترضه عوائق كثيرة) ينظر بوجمعة شتوان، الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة، مجلة تمثلات، المجلد 2، العدد1، 2017، ص 13. فإنه يمكن مقاربة ما بعد الحداثة على مستوى النصوص الأدبية بأنها دلالة بنية الخطاب السردي (خطاب الثبات والأصالة والهوية والتمركز المحلي مقابل خطاب التحول والعولمة) أو أنها قراءة البنية النصية قراءة سو سيو ـ ثقافية ما بعد حداثية.

الجديد المدعو تجريبا ليلعب على وتر هذه الموضوعات المزامنة لتيار ما بعد الحداثة أو العولمة؛ وهي موضوعات الهوية الثقافية: بين تمثّل الهوية المحلية/الأنا (الدين، القومية، العربية) الثابتة في مقابل تمثل الآخر وثقافته العولمية المتحولة (قبول: التسامح الديني، والتنوع الاثني واللغوي، وحرية المرأة..)؟

وبالذات روايتنا الأنموذج "أقاليم الخوف" لفضيلة الفاروق الرواية لماذا حظيت بإثارة النقاش والجدل واسعا مع تفاعل إعلامي قل نظيره؟ ألأنها لامست فنيا عن طريق شكل وخطاب سردي جديد ثلاث موضوعات ثقافية: الهوية الدينية والهوية السياسية والجندر/ الهوية النسوية ثقافيا؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل معنى ذلك أن التقنية الجديدة أو البناء الشكلي الجديد أو الخطاب السردي الجديد هو الثقافة المُغايِرة نفسها؟ وعن طريق ثقافة المُغايَرة أي التجريب؟

أما منهجنا فتحليل سوسيو بنائي، لأنه الأقدر على دراسة مناسبة للأعمال الأدبية والفكرية، باتاحته الربط بين العمل الفني والمرحلة الاجتماعية والتاريخية مع تجنب الأحكام الجاهزة، فالنقد السوسيو بنائي جاء كرد فعل على النقد الشكلاني الذي ألغى دور التاريخ وهمّش المجتمع وغيب عبقرية النص في عملية التشكيل الفني والجمالي والفكري بالنص الأدبي، كل هذه الاعتبارات وغيرها جعلت لوسيان غولدمان لا يعزف عن فصل النص عن "علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"[1] مع دعم هذا التحليل بالكشف على بعض الآثار من مضمرات النسق الثقافي، من منطلق أنّ آليات النقد الثقافي يتداخل فيها النقد الأدبي (البنيوي) مع ما هو ثقافي بحسب عبد الله الغذامي نفسه[2]، وآثار من النسوية ونظرية القراءة (باعتبار مواكبة الروائي والقارئ وانسياقهما مرغمين وراء التحولات الطارئة في النظر للأشياء وللنقد الأدبي والأدب، مع عولمة الثقافة والتحرّر من قيود الحداثة إلى ما بعد الحداثة) فصارت الحاجة إلى النقد الثقافي كأحد مظاهر العولمة، وهو ما يجعل كل بنية فنية تلج الثقافة في خطابها السردي،

فالفن هو تشريح بناء خطاب الرواية الجديدة الذي أهمله محمد برادة عندما عزل البناء الفني للرواية الجديدة عن الخطاب السردي (أي عن القارئ) ومحض له بالبناء الشكلي والدلالي في قوله: "سنتناول مفهوم الرواية الجديدة أو التجدُّد من خلال: مكونات شكلية

---

[1]. مجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2 ، بيروت، 1984، ص 45.

[2] . حسين السماهجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003، ص42.

ودلالية مهيمنة وهي تشظي شكل الكتابة في صوغها الأدنى، وتهجين اللغة، ونقد المحرمات: الجنس، الدين، والسياسة"[1] عكس نزيهة الخليفي التي تقول أن "البناء هو الهيئة والشكل الذين يكون عليهما الخطاب الروائي"[2] والدلالة هي "آلية تركيب المعنى وطريقة تشكيله.. فلا يكون معنى دون بناء اللفظ على طريقة مخصوصة"[3]

وبقدر تشابك الذي في الخطاب الروائي بين الجمالي والاجتماعي والسوسيو ثقافي كان تحليلنا؛" وإن كان خطابا إنشائي Poétique فهو كلام روائي تتجاذب وتتنابذ فيه الإيديولوجيات كما يقول م. باختين M. Bakhtin: "الخطاب الروائي ظاهرة اجتماعية، لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون (..) إنه كلام معقد البنية، ووجه التعقيد فيه أنه ظاهرة متعددة الأساليب واللغات والأصوات"[4] على خلفية تراكمات الواقعين الثقافي والاجتماعي في بلدنا والعالم وتجاذبات وتضاربات المناهج النقدية التي توليها اهتماما مع النظريات النصية، وكل ذلك إنما تعرضنا له سوسيو بنائيا في إطاره التطبيقي. والغاية لمس تحول في بناء الخطاب الروائي فنيا بتظافر وتكامل الجانب الشكلي مع محتوى الشكل التعبيري، ونحلل البناء الروائي ضمن الوظيفة النحوية لبنية السرد في القصة التي طرفاها فاعل وموضوع، وعلى إثرها تنجلي دلالة الجملة مرورا بمستويين هما مستوى التعيين Description ومستوى الوصف Dénomination "وهذه الأشكال التي يملأها المسند هي أشكال فارغة (..) ويقرر تودوروف أن هذه البنيات الشكلية النحوية: اسم، فعل، صفة، ضمير.. يمكن تمثّلها لدراسة النص السردي"[5]

ثم إن الاهتمام النقدي المبكّر المذكور أعلاه لم ليكن لولا مواكبته وانسياقه مرغما للاعتبارات والتحولات الطارئة في النظر للأشياء والموضوعات وإلى النقد الأدبي نفسه، والمتأتيّة إليه من العلوم والعلوم الإنسانية المتأثرة بدورها مرغمةً بدخول مكون الثقافة في تسعينيات القرن الماضي محل مكون الإيديولوجيا/السياسة عنصرا مُسْهما في عولمة الثقافة والتحرر من قيود الحداثة إلى ما بعد الحداثة، فصارت الحاجة من جهة مُلحة وضرورية للحس والفن

---

[1]. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، دبي، 2011، ص45.

[2]. نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012، ص8.

[3]. المرجع نفسه، ص8.

[4] . محمد القاضي وآخرون، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص 175.

[5]. تزيفتان تودوروف، شعرية النثر مختارات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص52.

النقديين من أجل معرفة أدبية أخلاقية وجمالية تتيح غاية الوعي بالنسق الثقافي للناقد، لنصل إلى أن "ما النقد الثقافي إلا أحد مظاهر العولمة"[1]، والاستفادة من الرصيد المعرفي والثقافي الذي قدّمه الخطاب الروائي الجزائري الجديد من جهة أخرى.

1. الرواية الجديدة والنظريات النقدية والأدبية:

إنّ دلالة تحطيم التقاليد، تقتضي بنائيا التمرّد على أشكال السرد المعهودة وتبنّي سردا فنيا منتجا لخطابا مختلفا، والوعي بهذا التحول بدوره خلق تحول في الخطاب النقدي، مِن خطاب المناهج الشكلية واللسانية إلى خطاب المناهج التي تقارب النص الأدبي من زاوية خارجية اجتماعية وثقافية.

1.1 تجدّد الخطاب الروائي ومفهوم الرواية الجديدة:

للرواية عبر تاريخها علاقة بالمذهب أو التيار الفلسفي، والنظرية النقدية، فعندما يتحول هذان تتحول في شكلها ومضامينها المطروحة، إذ يقول ألان روب غرييه-Robbe Alain Grillet: "الرواية الجديدة هي كتابة غرضها تغيير نظام الكتابة السردية، باعتباره نظاما بنيويا تأويليا كذلك، أي عن صيغة جديدة لكتابة العالم والإنسان، ولعلّ تسميات رواية اللارواية (Anti Novel) رواية الحداثة أو الرواية الشيئية أو الرواية التجريبية (Novel Experimental) أو الرواية الطليعية أو رواية الحساسية.."[2] تعني تلك البنية الفنية المتبلورة ـ بالمقارنة مع البنية التقليدية ـ بنية اللغة ونظرياتها ذات العلاقة بالمرجعيات السوسيو ـ الثقافية الخاضعة لتأثيرات عالم متغير خاصة التي تمس النمط الاقتصادي والمعتقد ما يجعل وجود الآخر* وتمثّله في ثقافته العلمية والفنية هي رؤية مرجعية تتخذ من المنظومة السوسيو ـ ثقافية بنية خارج نصية ضمن فضاء سيميو كوني (المحلية في مقابل الرؤية المغايرة للذات)

---

[1]. عمشوش مسعود، النقد الثقافي والنقد الأدبي، مأرب برس، 2011/6/29، الرابط: النقد الثقافي والنقد الأدبي (marebpress.net)

[2]. شكري الماضي عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2007، ص14.

*. الآخر هو إدخال معيار الأنسنية في تحديد مفهوم الذات والآخر، طبقاً له يعد آخرا كل من يدرك الأنسنية ويستأثر بها لنفسه، ويعمل جاهدا في الوقت نفسه للحيلولة دون أخذ الذات المغتربة ثقافيا بها كنهج حياة. ينظر حازم خيري، تهافت الآخر، طبعة إلكترونية، ص21.

وقد تلونت الرواية المعاصرة لدينا بخطاب تيار ما بعد الحداثة أو العولمة*، من منطلق أن للآخر تخييل ومرجعا حضاريا (ثقافي) يختلف عن الموروث والتقاليد المحلية سيكون هناك إما تمثُّل خطابه أو رفضه.

وتقاطُع الوعي بالفن الروائي تاريخيا وليد الرواية الجديدة الفرنسية ثم الوعي البنيوي الذي تُوج بعلم السرديات الشعرية، أين شكّل محتوى خطاب اللغة وأفرز رؤية دلالية ومجالا معرفيا أكثر اختلافا، ثم جاءت مرحلة التسعينيات النقدية أين دُفِع بالوعي بالشكل الروائي إلى فضاءات سرديات واقع الأزمة والعنف فتفاعل مع التجارب الروائية الغربية والعربية الحداثية.

والتماسا لتشريح هذه الكتابة الجديدة المفروض أنها تعيد بناء موروث المجتمع الجزائري وتفكّك متعالياته الفكرية والأيديولوجية والجمالية تخييلا كان وعينا بالمنهج، المنهج الذي يفكّك ويركّب السردي بأدوات مركبة تركيب الثقافة نفسها، بتوظيف النظرية البنيوية والسوسيو ـ بنائية دونما إغفال لمضمرات الأنساق الثقافية المتعلقة بالدين والأيديولوجية المختبئة في التورية الثقافية، والتورية التي تشكل المضمر الجمعي، والمجاز الكلي، والمؤلف المزدوج، وهي المضمرات التي تقابل النسق الثقافي الظاهر وتحرّك الخطاب وتوجهه، "فالحساسية الجديدة غدت مأخوذة مأخذ التسليم كونها سائرة على درب التجريب في اللغة والخطاب: بتشابك الواقعي والحلمي، تداخل الأزمنة، وشاعرية اللغة والرؤية والتباسها، كسر النمطية، تفتيت الشخوص والأحداث.."[1]

والنقد الثقافي قارب النص الأدبي على غرار اللسانيات (ثنائية الدال والمدلول) والشكلانية (ثنائية المبنى والمعنى) والشعرية (ثنائية القصة والخطاب) عن طريق إهمال جماليات الخطاب جزئيا أو كليا والاهتمام بقبحيات محتوى الخطاب. ولعلّ مصطلح التجريب في اللغة والخطاب أكثر تعبيرا عن مفهوم جدة أساليب كتابة الرواية، وإذا كان حسن حنفي يقول حول تجديد الخطاب الديني: "هناك خطآن؛ الأول استمرار اللغة القديمة خوفا من أن أتابع ثقافة كل عصر، وهنا تنشأ السلفية بلغتها وخطابها الذي لا شأن له بلغة العصر، والخطأ الثاني

---

*. نعني بها الأنساق الثقافية الجديدة لا القديمة كالنسق الأيديولوجي والديني ونتجت عن تحول النظرة للآخر سواء كان هذا الآخر أجنبي (نسق الأنا وسلطة الآخر) أو آخر محلي (نسق الهوية والتعددية الثقافية: النسق الاجتماعي، نسق الذكورة وتمثلات الأنوثة)

[1]ـ محمود الضبع، تشكلات الشعرية الروائية، فصول، العدد62، ربيع وصيف 2003، ص308-309.

استعارة لغة التجديد من الغرب عن طريق التعريب"[1] فكيف لا يلحق هذا التجديد الفن بعامة والرواية بخاصة ونحن نعيش في عصر التغيُّر السريع في موضة وأذواق الناس حتى كان التّشتُت وعدم الانضباط نفسه أسلوب جدة.

2.1 تجدّد الخطاب النقدي (من الشكلانية إلى النقد الثقافي):

ولعل الشاهد على تجدد النظريات النقدية المراحل التي قطعها الخطاب النقدي نفسه: من الشكلانية (التي شكلت مرحلة مهمة من تاريخ النقد الأدبي الحديث والمعاصر بعد اللسانيات) إلى البنيوية باتجهاتها اللسانية والشعرية والدلالية (السيميائية) إلى تحليل الخطاب (دراسة البنية النفسية والبنية الاجتماعية) دون القفز على الحوارية وتعدد الأصوات وصولا إلى البنيوية التكونية فالنقد الثقافي، فلم يكن الخطاب بمعزل عما يتجدد من نظريات أدبية ومن اتجاهات فلسفية واجتماعية مواكبة، مثلما الحال مع تيار الرواية الجديدة التي ولدت في خضم تحولات هامة في المجتمع الفرنسي، ولعل رواية أقاليم الخوف لأكثر تشابكا مع السياق السوسيو ـ ثقافي أنما تمايزت بخطابها (السياسي والديني والعرقي) وللوهلة الأولى في بنيتها العميقة لا تخرج عن هذا السياق، وإذا ما انتفى السياسي تجد الجندر أو النسوية قد احتل مكانه، وهذا بعيدا عن إيديولوجيا اليسار يمين القديمة.

إذا فالبناء الشكلي الجديد سرعان ما بلور خطابا جديدا، كون الموضوعات تختلف اختلافا جذريا مع الرواية الأيديولوجية التي أرّخت لسبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، إذ كان آنذاك يُعبَّر عن الأيديولوجي (السياسي) ويُسَبَّق عن الوعي العلمي الذي هو وعي ثقافي مغيّب أو متنحٍ لأنّ "الثقافة في المرحلة الإمبريالية (الاستعمار) كانت هوية ثم أصبحت تحضّرا في مرحلة الاستقلال، ثم عادت مع عودة الإمبريالية الجديدة (العولمة) إلى مفهومها الأول كهوية"[2]، وتبدأ عجلة كرونولوجية هذه الرواية في الدوران بخاصة عن طريق التحليل الإعلامي المكثف مع صدور رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار عام 1999 ورواية "الانزلاق" لحميد عبد القادر و"المراسم والجنائز" لبشير مفتي عام 1998 مباشرة بعد انعطافات سياسية وسوسيو ـ ثقافية غير مسبوقة عرفتها البلاد.

---

[1]. حسن حنفي، تجديد الخطاب الديني، اليوتيوب، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=CU_v-xXW_Fs&t=1073s

[2]. شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية النسوية-القومية-الأثنية/الدينية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 2011، ص29.

وبتعبير آخر مقارب، إذا كان خطاب الرواية الجديدة الفرنسية شكّل ثورة على الرواية التي مثلها بلزاك وزولا وموبوسان فنيا فإنّ الرواية التي بين أيدينا ما شذَت على القوالب الجاهزة السابقة لها التي مَثّلها بن هدوقة ووطار ومرتاض إلّا لأنها أومأت بدلالات ما اصطلحنا عليها أعلاه فرضا باسم الرواية الجزائرية الجديدة، "لتُعْنى بأسطورية الواقع المعيش سخطا وزهدا، أسطورية ترفض الصّوفية وتحب الحياة، لكن مع ذلك تقلق بها وتشكك في قيمتها، عبر الشخصية الروائية التي تشيِّئ الإنسان (..) وتوفر جميع المعطيات، والإجراءات، والفلسفات، والتمردات والإنكارات، والرفوض"[1]

وما يعكس اعتماد هذا المحتوى من الخطاب المثير لموضوعات مستجدة هو الاختيار الفني المفارق لطبيعة الجنس الروائي ألا وهو المزج الأجناسي، ولتصبح "ترحّب بجميع الأجناس التعبيرية أدبية أو غير أدبية كالأشعار والتمثيليات درامية، رسوم، مقاطع موسيقية، سيّر والنّصوص العلمية أو فلسفية أو تاريخية ودينية أو تحليلات سلوكية[2] فضلا عن الرؤية المتمردة على التقاليد التي أصبحت تشقها المرأة، وتُعْنى بشعرية اللغة على نحو بصمت خصائص فنية عميقة الدلالة، وشَّكّل بعد تبنيه من قبل عدد معتبر من الكاتبات خطابا أو جسرا غايته تبني الخصائص الدلالية السردية العامة لهذا التحول، برغم أن "الدارسون المختصون في السردية يفرّقون بين هذين المفهومين المتداخلين: ثنائية المتن والمبنى في الرواية"[3] لأنهما مفهومان (المبنى والمعنى) جدليان متلازمان لدى الشكلانيين تلازم الدال والمدلول لدى اللسانيين وتلازم ثنائية السرد/الحكي ـ القصة/الخطاب لدى البنيويين، فحسب عبد الملك

---

[1] . عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2002، ص56-71.

[2] . آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، ط1، دمشق، 1997، ص21.

[3] . عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص36 ــ 37. **المتن الحكائي أو الحكاية**: يتعلق بالمضمون السردي المتمثل في الأحداث المتتابعة للقصة أو الرواية كما جرت في الواقع أو المتخيل، حيث تمثل المادة الأولية للحكاية في أي عمل درامي تتجسد في متواليات أو برامج سردية تنجزها شخصيات أساسية أو ثانوية حقيقية أو خيالية.

المبنى الحكائي (القصة أو الخطاب): يتعلق بطريقة أو نظام هذه الأحداث في الحكي ذاته فهو "الطريقة الفنية التي تحبك بها العقدة الحكائية، أي التشكيل الجمالي الفني للمادة الحكائية، يتجسد في اختيار تقنيات سردية متنوعة. ينظر آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص21

مرتاض: "طبيعة النص السردي تتجسد بالتحام المتن الحكائي، كمضمون خبري حكائي أو خيالي، بالتشكيل اللغوي الجمالي في الرواية الجديدة"[1]

فإذا كانت عناصر السرد متمثلة في: راوٍ (سارد) ذاكرا أحداثا تعج بفواعل ضمن زمان ومكان محددين، والمروى أو المسرود الذي يتم الحديث عنه، ومروي له (المسرود له) فإنه لهذه البنية الشكلية خطاب يستقطب دور القارئ المتلقي؛ حيث الاقناع بين طرفي السارد والمسرود له، والمتلقي إذا لم يقتنع فلأن له دلالة مرتبطة بذاكرته وثقافته وأيديولوجيته وهذا ما يدعى بإنتاج الخطاب، "بوصفه نظاما مركبا من عدد من الأنظمة **التوجيهية** والتركيبية **والدلالية**، والوظيفية التي تتوارى او تتقاطع جزئيا أو كليا بينها"[2]

والأثر لا يتحقق بناؤه الفني إلا بهكذا تظافر بين الجانب الشكلي والدلالي[3]، فهو "بنية أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تركيبة معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر"[4] فإن العلاقة التي تقوم بين القصة والسرد المحكي ويصعب معها فهم أو تذوق فنية العمل الأدبي بعزل جانب عن الآخر في الدراسة النقدية: "العلاقة التي تقوم بين الأحداث والكلمات لا الأحداث والكلمات في عزلتها"[5] والأحداث تأخذ معنى الأفعال لدى تودوروف وجينيت والفواعل لدى غريماس، إذن تتعلق دراسة البنية السردية التي ينجر عنها فهم دلالة الخطاب دوما الجانب الفني، كزاوية رؤية الراوي والتلاعب بالضمائر والأزمنة والفضاءات مثلا.

إنّ الدلالة تُستقى من الجانب الفني للخطاب، والقارئ والكاتب هما غير معزولين عمّا يجري من حولهما من تغيرات سوسيو ـ ثقافية وعلمية وفلسفية، وهذا ما جعل بحثنا يولي على الأقل لاثنين منهما العناية وهما العولمة وما بعد الحداثة في نص أقاليم الخوف، أين التمسنا التحام النص الروائي بالحكائي الواقعي بالمتخيل، وكيفية نسج المتخيل واشتباكه بالواقعي هو معيار التجريب والتجديد، " الكاتب التجريبي يسم روايته بوضعين متظافرين

---

[1]. المرجع نفسه، ص36.

[2]. عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله؟، مؤسسة مجد، بيروت 2009، ص 28.

[3]. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1، الخرطوم، 2007، ص24.

[4]. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، لبنان ،2002، ص37.

[5]. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2011، ص 151.

متشاكلين: الاجتماعي في تجلياته، والجمالي بتمظهراته."[1] أو بتعبير البنيويين: "شكل الخطاب هو الذي يكسبه فنيته ويمنحه ما يميزه عن غيره"[2] وتحليل نص أقاليم الخوف وفق هذا التصور يعتمد على تحديد البنيات اللغوية والسردية الناقلة للخطاب، وفي كيفية إنتاجها لدلالة الخطاب الروائي الجديد.

ولعلّ البحث عن تقنيات فنية جديدة عملية مشروعة لمواكبة أو مجاوزة طرائق الإبداع وتقنياته في العالم لإثبات وجود وتفرد وتميز المبدع، وإفراغ الشحنة الفكرية والثقافية اللتان تؤرقانه في عمله الذي يقبل عليه القرّاء ولذات السبب، "فالنص السردي حكاية وخطاب في الآن ذاته، إنّه حكاية بإحالته وإثارته لواقع، ومجموعة من الأفعال الواقعية أو المتخيلة، وهو أيضا خطاب يتوفر على سارد يسرد الحكاية، وفي مواجهته قارئ يتلقاها"[3] وكلّما تجدّدت تقنيات الخطاب تجدّدت القراءة وزالت الرتابة والملل وتجدّد الانفعال وإقبال القارئ وصولا إلى المشاركة في إنتاج النص ومضمون الحكاية معا، لأن "للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علاقة معلنة أو واضحة كقول شخص لآخر: ألا تزوروني؟"[4]

وفي تأسيسه لبنيوية لا تغفل الدلالة، وهي البنيوية التكوينية، "تعبير عن رؤية للعالم، وعن طريقة للنظر والإحساس بعالم ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب إنسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا العالم"[5]. اقترب مفهوم لوسيان غولدمان هذا من النظر إلى الخطاب الأدبي نظرة سوسيو بنائية؛ باعتباره رابطا وثيقا بين الشكل والمضمون، "فالشكل الأدبي ليس وعاء للتجربة، ولكنه التجربة ذاتها وقد تشكّلت بهذا النسق المعين، ومن هنا فإن الشّكل نفسه رؤية وموقف ومضمون، ولا تجوز محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينطوي عليها، أو المضمون الذي يقدمه، أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة"[6]، إن الدلالة كامنة هناك: في الكلمات والعلاقات التي تقيمها بين بعضها البعض لكن

---

[1]. محمد التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للابداع الروائي العربي، 12-2010/12/15، ص8.

[2]. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص24.

[3]. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص14.

[4]. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000، ص77.

[5]. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1976، ص 12.

[6]. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، عدد 4، مجلد 2، يوليو سبتمبر 1972، ص21.

النص لا ينبع من فراغ؛ فله سياقاته الاجتماعية والثقافية والنفسية الداخلة في تكوينه، وعلاقته بالواقع هي علاقة امتصاص وتمثل وانتخاب عبر اللغة، وأنّ فعالية الإنتاج الأدبي تستند إلى تمثّل الواقع والقدرة على اختيار عنصر الثبات في مشهد الواقع الجياش المضطرب، وغولدمان جعل النسق أو البنية الفكرية الخارجية تماثل النسق أو البنية النصية، بجعلها نظيرتها على المستوى الفكري، وهذا ما يدعى "التماثل البنيوي Homologie Structurel"[1]

2. بنية خطاب رواية أقاليم الخوف[2] الفني (السردي والدلالي):

ينطوي أي بناء فني كبناء الحدث (زمان، مكان، شخصية) مثلا على خطاب، وتحليل مظاهر تحول علاقات هذا البناء يكشف على فسيفساء من الجزئيات تستدعي كل جزئية موضوعا بفضل لعبة الاختلاف ضمن شمولية البناء؛ وما وراء هذه التقنية نفسها فن واصطفاء دلالة خطاب، ونقصد بالتقنية الخطاب السردي الذي يفرز دلالة مثل المسافة والمنظور؛ علاقة الراوي وأسلوب الشخصية البؤري والنفسي؛ كون أن إفرازات الواقع هي أحد تجليات حركية السرد ما بعد الحداثي الذي كشفنا عنه في نص "أقاليم الخوف"، باعتبار أن الجزئية السردية نَسْجة فنية تحيل إلى البناء الذي بدوره يحيل إلى الدلالة التي لا تستثني بلا ريب المكون الثقافي الذي نعيشه، والخطاب الروائي حسب عبد الله إبراهيم مكونات سردية تحت ركيزتي الروائية والأسلوب، "فالروائية ما شملت العناصر الفنية من حدث وشخصية وزمان ومكان، أما الأسلوب فهو طريقة نسج العناصر الفنية بوساطة السرد"[3]

و"البنية الدلالية تعني الموضوعات أي الدلالات التي ينطوي عليها الخطاب السردي، إذ ينطوي مفهوم البنية الدلالية على دمج البنية الشكلية بالموضوعات، ولا يغفل التحليل الداخلي للنتاج وإدراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية وغيرها"[4] وبذلك نتجنب

---

[1]. بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1991، ص 53.

[2]. روائية جزائرية من مواليد أريس عام 1967، مستقرة حاليا في لبنان أين تعمل في الصحافة، و" أقاليم الخوف" روايتها الرابعة: البطلة مارغريت نصر ذات الأصول الفلسطينية المتزوجة من لبناني (إياد) كان يعيش في أمريكا وتعود معه إلى بيروت، لكنها تضيع في سلسلة من الأحداث بين الشرق والغرب يضطرم فيها صراع التقاليد مع الآخر، فيضيق بها شرق الحروب والحركات الإرهابية، وينكشف دورها كعميلة تقوم بالاتّجار بالأعضاء البشرية لتجسيد مشروع أمريكي في إنتاج عقول ذكية يستفيد منها ومن نطاف عقول شرقية كأياد التي يقتلها الإرهاب.

[3] . عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي مقاربات في التناص والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، ص115.

[4] . لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ص46.

السردية الدلالية أو السيميائيات السردية لغريماس لإيغالها في التجريد وغموض مصطلحاتها وتماثلها.

وخطاب أقاليم الخوف السردي خطاب داخلي يهيمن عليه راوي السيرة الذاتية، وفي ظل هذه الهيمنة سنجرُد عناصره البنائية المقاربة لما افترضناه اقتباسا أعلاه: "تشابك الواقعي والحلمي، والتجريب، وشاعرية اللغة والرؤية والتباسها، وتداخل الأزمنة، وكسر النمطية، موت البطل وتفتيت الشخوص والأحداث" وهي: تشظيات سردية وأحلام اليقظة، اعترافات وتأملات مشوشة نحو الأنا والآخر، شعرية السرد ووجدانيته، لأن المتكلم يضفي لغته على الأحداث الدرامية، استرجاعات زمنية متقطعة، ليس هناك حكاية أو حبكة أو شخصيات وإنما أشتات تحضر وتغيب وفق أو ميتا قص السارد، والولع بالتجريب والتشظي، والميتا سرد، والذاتية، وجماليات القبح والسخرية والشك والتناقض والمفارقة، وغيرها من التحولات الفنية، وهذا يذكرنا بروايتيها تاء الخجل واكتشاف الشهوة، وتميمون لرشيد بوجدرة، وبخور السراب لبشير مفتي، ورأس المحنة، والحالم لسمير قاسيمي، وسرادق الحلم والفجيعة..

1.2 بنية خطاب رواية أقاليم الخوف الدّلالي:

يستمّد النص السردي تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظفة كبنية كبرى للنص، وكذا من وجود منطق سردي يُنظِّم العلاقات بين الوحدات السردية، كما تبدو من خلال الخطاب، أي من خلال العلاقة بين القصة والمحكي والخطاب. وخطاب أقاليم الخوف السردي خطاب داخلي يهيمن عليه راوي السيرة الذاتية، وفي ظل هذه الهيمنة نجرُد أولا عناصر بنيته ذات الصبغة الدلالية: الحدث، دراما الحدث، التجريب.

1.1.2 بنية الحدث:

باعتبار أن الحدث أهم عنصر في القصة، فيه تنمو المواقف، وتتجسد الشخصيات، يتحقق بالوحدة وضمن سياق (مكان وزمان) وكل نوع روائي يتميز بطغيان نوع حدث معين، ورواية السيرة الذاتية تتميز بالحدث التسلسلي والحدث الدرامي (يقحم شخصيات عدة في الحدث) والحدث التضميني (إدخال قصة في قصة أخرى)[1] والحدث الدائري (تبدأ القصة عند نقطة نهاية أحداث الحكاية لتنتهي عند نقطة بدايتها) في رواية أقاليم الخوف قام الحدث على صراع الأفكار والتفكّك والتشويش، "متمرد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو

[1] . تزفيتان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992، ص56.

العضوي"[1] وهذا ما يجعل البعد الفكري أو السيكولوجي أو الإيديولوجي أو الاجتماعي المختلف إلى حد التطرف جرّاء أصوات الشخصيات والتي تشوش بنية الحدث، وجعل أغلبه تضميني ودرامي، ويظهر بدايةً في العنوان "أقاليم الخوف" بإضافة المضاف النكرة إلى مضاف إليه، ونكرة مثل هذه تبقى غير محدّدة وغير مفهومة بعد إضافتها إلى ما لا يُحدد ولا يَنضبط (الخوف) ويُحيلنا هذا النمط من العناوين على دلالة التشتت والضياع ليغدو بعدها تجريبا فنيا.

وما يجعل قصة الرواية تُسرد بطريقة مميزة، سردها من زاوية رؤية تمزج بين الكلية والمصاحبة، وكل صيغة مختلفة تقتضي مسافة أو كيفية التحول من السرد الذاتي الى السرد الموضوعي، وهي بالذات التقنيات التي تروي أحداثا تغطي إشكالات الرّاهن وملابساته الاجتماعية والثقافية المتحولة؛ من خلال جعل الحدث السياسي أو الديني الواقعي بؤرة للتعدد، حيث بنية فضاء تعدد الأصوات الرّاوِية والمروي لها (أفعالا أو أحداثا تقوم بها فواعل/شخصيات في زمان ومكان معينين) مماثلة لإشكالات الواقع في تشابكه وتعقده واضطرابه، ممّا يعني تشكيل خطاب معين للشخصية سرديا وفي علاقتها بزاوية الرؤية؛ في إحاطة الشخصية السياسية أو الدينية مثلا بالاجتماعي من كل جانب، بطل أخته مومس تحمل اسما غربيا، وراوي صديقه إرهابي، وشيخ مريدته جنية وهلم جر.

من ثمة تتبلور البنية الجمالية والدلالية للحدث في هدم البناء التقليدي وبناء حديث يعطي قيمة للسرد أو للحبكة بحيث يجعلها إما تتصدر البرنامج السردي مثل قول السارد: " كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض، أكلت الثمار المحرّمة رغبة في امتلاك الكون في جنتي تلك، أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق"[2] وكأن المتحدث نبي أو مصلح شرقي جاوز الستين وليس فتاة شابة، ودلالته الفنية المتضمنة في هذا الشكل هي إحلال الاختلاف محل التطابق والتماثل باتجاه كتابة تخترق سطح المعنى الجاهز مستثمرة في مادية الغرب وروحانية الشرق، دلالة موحية من جهة أنها نادمة عن شيء اقترفته حريٌّ أن يفهم في آخر الرواية، وفهمها للدين فهما غربيا: القرب من الله بالعمل وتقبل الآخر من جهة أخرى.

وإما أحداث مشتتة متصاعدة يفصح عنها الخوف في الشرق من مجهول وصولا للحبكة، "خِفت أن أصحوا فأجد نفسي لست أنا"[3] لكن مسرودة في خاتمة الرواية، "وهذا ما يهدم

---

[1] . شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص16.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص9.

[3] . المصدر نفسه، ص69.

الجدار الرابع بينها وبين قراءها، أي يحتمل تأويلات عدة، وفي تحطيم مبدأ الإيهام بالواقع"[1] في مثل قولها:" دخلت بيروت عبر ميناء جبيل ليلة الثلاثين من آب 2006، كانت النار تأكل حواشيها.."[2]

1.1.1.2 اللايقينية والنظرة النقدية للواقع:

دلالتها في الهاجس المرتسم ملامحه على نورا وجيلار من جهة، وأم وهب وشهد من جهة أخرى اتجاه المظاهر الاجتماعية ذات المنشأ الأسري كالخيانة الزوجية والتفكك الأسري، وهو يعود للتعصب للنسق الشرقي أو الغربي، تمثلا وهوسا بالآخر وبعولمته لثقافته أو توجسا منه، هذا الآخر الذي أصبح يصوغ الأنا/ الذات الأصيلة الهوية جدليا؛ و"عندما نعلم أن تيار الرواية الجديدة تطبعها خاصية فقدان الأمل في إمكانية التصالح مع الواقع، فتتحول إلى التعبير عن أزمة فكرية عوض اجتماعية"[3] فإننا "نكون إزاء حقيقتين أساسيتين للرواية الجديدة وهما: اللاّيقينية وصيغة الانتهاك الشكلي"[4] للتعبير من خلال بنية الحدث الدرامي في ثنائية ثقافية ضمن أسرة آل منصور، إحداها تميل للبضاعة المحلية والأخرى للبضاعة الغربية في كل ما تعلق الأمر بنمط العيش والعادات، مع أن للذوق الفردي دخل، وقول مارغريت غير المباشر عن نُوَا: "هذه المرة سأذهب حيث اليهود يذبحون المسلمين والمسيحيين معاً!" تتبعها بقولها: "في تلك المرة ذهب إلى غزة!"[5] كأنها تؤيده.

ولمّا يقوم السارد بتقديم الشخصيات واحدا واحدا يتدخل معلقا في خطاب مباشر: "ولأن شهد لا يمكنها سوى أن تكون أفعى سامة" و"وهي حسب سلوى النسخة السافرة لشهد"[6]، "يساهم تقرير الخطاب المباشر وغير المباشر في الحدث المسرود (تفاعل الرّاوي مع شخصيات القصة) والحدث السردي"[7] و"هذه التجربة الإبداعية المتباينة لغة وموضوعات انفتحت فيها أبنيتها السردية على اللاّنهائي من الاستملاكات الجمالية في مرحلة مغايرة تماما لما سبقتها

---

[1] . شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص18.
[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص118.
[3] . عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، مجلة الثقافة، العدد 114، 1997، ص112.
[4] . فيصل النعيمي: جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج "شرفات بحر الشمال" نموذجا، العلوم الإنسانية، المجلد 1، العدد 19، 2013، ص53-83.
[5] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، التغطية الرابعة.
[6] . المصدر نفسه، ص18.
[7] . جينز بروكمير ودونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص197.

انبعثت فيها حقول المعرفة الإنسانية وانفتحت عن آخرها لتبدع صلات جديدة من الإنتاجية النصية[1]

وجاء تفكُّك الحدث الرئيسي لتداخل أحداث جزئية عدة رغبة في انتهاك الصيغة، وهو بالذات تعبير عن العالم بشكل جديد، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبّرت بها الرواية الواقعية عن العالم، بتقابل جدلي بين الفكري-الثقافي الدلالي والشكلي الجمالي تتجلى البنية الفنية للعمل؛ جديدة هي أم مطروقة؟ فبالقدر الذي تصطدم فيه العوامل المحركة للسرد بالقضايا الفكرية المستجدة تكون هناك صياغة فنية جديدة وخطاب محتوى؛ فالشخصية الحاملة لأفكار عابثة بهويتها كمارغريت نصر، وسلوى، ونوا، وأوليفيا. تنتقد الشخصية المقابلة المتمسكة بهويتها رغم احتكاكها المباشر بالثقافة الغربية: إياد، وشهد، وأم وهب، ومحمد، والحاج عبد الله قائلة: "..كنت أشرح لأوليفيا أن الأخلاق لا علاقة لها لا بدين ولا بجنس ولا بشاهدات جامعية عالية"[2] وبذلك فإن انتظام الحدث في عمومه يمكن أن يخضع لدلالته أو دلالة وحداته التي تملأ حلقات السرد بدل التسلسل المنطقي الزمني (الروابط السببية)، وفي أقاليم الخوف هناك تبديد للأحداث وكسر الروابط المنطقية بينها، لذا تجلّيها على مستوى المتن السردي يقتضي فهم جوهرها في ذاته بحيث "(..) تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي (..) إذ من خلال هذه الاتجاهات والمرجعيات يمكن الكشف عن طبيعة الأحداث ودلالتها داخل النص الروائي، وبذلك تغدو ضرورة إدراك مكامن الإبداع الفني وجمالياته معرفة الخلفيات التي يتأسس عليها كل نص أدبي"[3] وهذه الخلفية تتأسس هنا على مرجعية الشخصية الثقافية، والتذبذب الواضح في الأحداث يعود إلى تذبذب الفواعل في حد ذاتها، ولا سيما شخصية البطل بين الواقع والحلم؛ فمعظم أحداث الرواية أقاليم الخوف عبارة عن جملة من التداعيات التي تعيشها البطلة بين الحلم وبين أحلام اليقظة، بدون إهمال طبعا أنواع الحدث الملازم ومظاهره؛ كحدث الخوف الغامض، حدث السيرة الذاتية، الحدث الجنسي.

---

[1]. جلولي بن ساعد، في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ واختراق الأنماط الأسلوبية، الجلفة أنفو، 02/05/2013، الرابط: الجلفة إنفو - في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ وإختراق الأنماط الأسلوبية (djelfainfo.dz)

[2]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص24.

[3]. بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة في رواية البحث عن الوجه الآخر، 2008/05/20، منتديات ستار تايمز، الرابط: www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238

وهناك تقابل جدلي مماثل للواقع في بنية شخصيات نص أقاليم الخوف الرّاوية والمروية؛ كالواقع المتشظي بين هويتين ثقافيتين، ودلالة الحدث الدرامي اللايقيني المشكّك في واقع كل أسرة ريفية لبنانية، حيث هي متفككة ويقينها الراسخ في ذاتها فقط وسط عالمها السوسيو ثقافي، وبالنتيجة تحمل دوما نظرة نقدية عن الآخر (المسلمين عن اليهود والأوروبيين) كما يومئ إليه عبد الله الغذامي: "تصير الذات شخصية روائية في حبكة جماعية لا تتخلى فيه عن خصوصيتها، لكنها تفعل وتعمل ضمن خطة واعية بالآخرين ومتيقظة لعيوبها الشخصية"[1] حيث تتعرف الشخصية الهجينة الثقافة (شرقية ترعرعت في سياق غربي كالبطلة مارغريت) على ذاتها من خلال نظرة الآخر المختلف العقيدة للشرق وإليها: " فهتلر ليس مسلم وكل من ليس مسلم في النار! أتبعها بأسئلتي (مارغريت): ولكن هتلر لم يختر والديه، ولا الأرض التي ولد فيها وكبر فيها، ولا المجتمع الذي تواجد فيه. فتجيب: (..) ألا تسمعي بالذين اعتنقوا الإسلام وتابوا إلى الله من مشاهر هذا العالم؟" وماغي ليس مثل شهد بقادرة على التغطية على عيوب هويتها الثقافية (مضمرات النسق غير المعلن مختفيا وراء عباءة الجمالي)، لأن هناك أيضا بالمقابل "آلاف الشباب العربي المسلم أصبح يرتد عن الإسلام، معتنقًا المسيحية أو الإلحاد تعبا من التّطرف والتدين الذي أصبح وسيلة لتدمير الآخر.."[2] وهذا لا يُتاح إلا بالانفتاح عن الآخر ومعرفته حقّ المعرفة لدى ماغي الشرقية الغربية في نفس الوقت.

2.1.1.2 دلالة الجسد في بنية الحدث الدرامي:

يعتبر الاهتمام بالجسد اهتماما "بعالم الشخصية" الداخلي الذاتي (النفسي والشعوري) و"الحدث الدرامي" الذي يتشكّل من صراع الذات مع الأنا ضمن خطاب سرد التذويت غير المباشر أو السيرة الذاتية المصطدمة بالتقاليد في أغلب الرواية (أكلت الثمار المحرمة .. أكلتها وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق) لأنه بالانجذاب إليه ينجذب الناس إليه وإلى "زمكانه"، أما ما تبقى منه على هيئة خطاب درامي سردي مباشر بين الشخصيات فهو ضئيل بالقياس إلى النوع الأول، ناهيك أن الجسد من القضايا التي ترسّخت تجلياتها ما بعد الحداثية، والتي عكستها رؤية الروائيين العرب المعاصرين، لِما يطرحه من أبعاد دلالية حسية جمالية ثقافية وأيديولوجية، شكّل ركيزة أساسية لمعظم الإنتاج الروائي الجزائري الراهن ـ فهو أحد

---

[1] . حسين السماهجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، ص10.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص35.

مرتكزات التجريب وفي الخطاب الروائي النسائي الجديد بالتحديد[1] كما يقول محمد برادة؛ من مستغانمي إلى الفاروق وغيرهن، يقترن بالتمرّد على المقدس ومنظومة القيم الاجتماعية وعلى مركزية الذكورة، باعتباره مدنسا يواجه النسق الثقافي: النظام البطريركي، وينتهكه فهو قيمة فنية روائية بتوظيف ثنائية الجدلية المدنس والمقدس، وقد أخذ بعدا حضاريا كحيِّز قار لا يمكن تجاوزه بين شخصية متمثلة للأنا/ الذات والمتمثلة للآخر، أي بين المتعولم الثقافة وبين المحافظ على الهوية. فالمحافظ يلعب عليه لينتهك المغاير والمختلف عنه، فأم وهب لعِلمها بحب زوجها للنساء، تعطي دلالة عنه كمدنس يجب التوبة عنه وهي تصرخ في وجهه: "روح تشيّع، وتزوج متعة أشرفلك"[2] بينما هو كمقدس لدى ماغي تقويضا لمركزية أياد: "أما أنا فقد كنت زوجة جائعة، تبحث عن الممتعة فوجدتها مع نوا"[3]

ونتيجة العلاقة الفيسيولوجية المباشرة للمرأة (مهما كان مستواها السوسيو ثقافي) به، استدعت الرواية الجزائرية المعاصرة خاصة النسوية منها الجنس استدعاءً، وخلقت الشخصية ذات اللواعج والهواجس والتوجسات في بنية الحدث الدرامي النازع للجنس وجمال الجسد لأنه محظور اجتماعي[4]؛ واغتصاب التلميذة شمائل المتحجبة من قبل استاذها المتوكل اثناء قصف بيروت: "صوت القنابل حولني الى صماء.. هو يركض وأنا أركض.. وفي نفق تحت الأرض.. راح يعضني.. وينهال على فرجي بالقصف"[5] ودلالة حدث الجسد الممارس من الشخصية المحافظة تعاني من الحرب هو بناء فني؛ بحيث يأتي المضمون عفويا، ولا تسبيق أو اجترار فكرة المزج بين مشكل الطائفية في لبنان ومركزية المجتمع الذكورية عكس متون بعض الخطابات الروائية المجايلة كربيعة مراح في رواية "الشاذ"، وأمينة شويخ في رواية "أسفل الحب" على سبيل المثال لا الحصر، ويأتي اللعب على موضوعة الجسد/الجنس عند بعضهن

---

[1]. للتجريب مكونات شكلية، ودلالية ومعرفية، أما المكونات الدلالية فأهمها نقد المحرمات الثلاث الجنس الدين والسلطوية، في اتجاه النسق المسيطر (مع) أو في اتجاه النسق المتنحي (ضد). ينظر محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص7.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

[3]. المصدر نفسه، ص32.

[4]. تحوّل سرد الجسد إلى موضوع جدير بالدراسة لأنه يعبّر عن هاجس ثقافي راهن، محطّما ثقافة المحرّم وثقل المحظورات التاريخيّة تلك التي أقصته ومنعته وأنهكته حتى صار صعب المنال، لذلك أُخرج من فضاء كتيم إلى فضاء سافر تجاوز من خلاله ثقافة القمع والمغطّى والمغتصب والوأد بمعناه الحقيقي والرمزي، إلى التحرّر وإثبات وجوده عبر العري والتجلّي. ينظر نزيهة الخليفي، رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، ديوان العرب، 7 أفريل 2010، الرابط: رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد - ديوان العرب(diwanalarab.com)

[5]. المصدر نفسه، ص72ـ 73.

الآخر ذاتيا؛ أو أضعف الإيمان كإشهار تجاري دعائي لتكوين خط روائي في الكتابة، ليشين أنهن برغم المجتمع المركزي الذكوري تكتبن الجنس مثلهن مثل بوجدرة وأمين الزاوي، بحكم أنه في الأصل موديل المرأة في الغرب كما يقول جورج طرابيشي: "وبالفعل إذا صدقنا فرويد فإن التصعيد/ التجاوز قدر الرجل، بينما تقضي شهوة القضيب على المرأة بالدونية والمحايثة"[1]

وتعد تقنية بناء الشخصية الثنائي؛ في الأخلاق كما في توظيف الجسد/الجنس دال لغوي وخطابي لمدلول لثالوث المحرم، وهو محرك للصراعات بين شهد وسلوى التي تقول عنها "شو وقحة" عندما تعطي عذرا غير معقول لتركها الصلاة، ولأن حركية السرد ما بعد الحداثي كخطاب عابث ووجودي، مثل الشواذ والكراهية بين الأنا والآخر أو الحروب العصبية والاثنية، وتقنية بناء حدث الجسد في وصف السارد لملامح الشخصية وسلوكها في سياق (زمان ومكان) مناسب (نيويورك، بيروت، باريس) ليس بالمستقل عن بنية سرد خطاب الجنس (مقاومة وتمثل) خشية هاجس من تخلف الثقافي للمرأة أو توجسا من ضياع الشرف اجتماعيا، بل هو مماثل له بنيويا، بيد أن هناك نسق إيديولوجي محلي في فسيفساء المجتمعات العربية يرى في يُسيّس السلوك الجنسي ويرى في فئة الشواذ تواطؤ أمريكي يهودي لضرب هوية المجتمع العربي في الصميم، " شوقي الشاب الذي أحببته في القاهرة.. كان والده دبلوماسيا وعندما تعريت أمامه.. ابتسم وقال لي: أنا لوطي يا مارغريت.. "[2] ونسق ثقافي ديني مقابل له لا يصف الذكورة العربية بالمهدورة ويفضل عليها المسيحي (نوا) إلا كي يهزأ من خلالها بالشرق، وفي قرارة نفسه أن يعم ويُصافح الشيوخ، كون التوظيف الفني لثنائية المقدس المدنس أو جماليات القبح، والسرد الذاتي الملتبس بالغموض والمراوغة في تخييل هذا الواقع الشرقي العربي لا يخل من سخرية لكن يُسَهّل الاصطدام به والتحرر من سطوته، "يا حرام! هيدا لمّا خلفوه أهله كانوا مبسوطين أنهم جابوا صبي! على رأي أوليفيا"[3]؛ إنه نقد ذاتي لنسق ثقافي يتكتم ويكبت الحريات الجنسية، ويعادي الآخر، ويغتصب من يتمردن على قيّمه، ومن ينتمين لعوائل مشبوهة كعائلة آل منصور الكبيرة، كاغتصاب الأستاذ المتوكل "المسلم" لتلميذته شمائل زمن الحرب برغم ارتدائها للحجاب، "خلال القصف أمسك يدي وراح يركض صوت القنابل حولني إلى صماء.. ثم وجدتني معه في نفق تحت الأرض.. قلبني بحركة عنيفة ورفع عني

---

[1]. جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1988، ص7.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص43.

[3]. المصدر نفسه، 43.

جلبابي ثبت فخذي بركبته وأنقض على عنقي كذئب مفترس، راح يعضني وأنا أصرخ، شعرت بيده تمتد إلى ثيابي التحتية ثم شيء حاد يخترقني يمزقني تمزيقا، يذهب ويجيئ.. وهو ينهال على فرجي بالقصف.."[1]

وهكذا تصوير دقيق للجنس هو آلية فنية في بنية الحدث؛ دلالته العميقة من جهة هو تفكيك مظهرية الإسلام وموقفه السلبي من الآخر، ذلك الآخر الذي يهتم بعقول علماء الشرق أكثر من أنفسهم، "ومادامت العلاقة بين اللفظ والشيء لم تعد علاقة إحالة تعادلية فيما بينهما فإن التعبير غدا مستقلا عن معادله المادي، وأصبح تأشيرا على غياب أكثر منه تعبيرا عن حضور كلي"[2] ، ومن جهة ثانية معادل جمالي موضوعي مستقطب للمتلقي الباحث عن أدق ما يميز حياة شخصياته وأبطاله، استقطاب يعود بتحفيز تجاري ربحي لا يقاوم، وكما يقول عبد العاطي كيوان:" أصبحت الكتابة عن الجسد حرفة رائجة تستقطب الكتاب والقراء معاً في علاقة تبادلية مما حدا بعض الروائيين إلى الانكباب على الجسد وتصويره في أدق تفاصيله، باعتباره محل جذب للمتلقي وشهرة وربح للمرسل"[3]

أي إنّ التجاوب مع ثقافة العصر/ الثقافة الاستهلاكية ومظاهره السلعية في العولمة هو معيار للنجاح على مستوى استجابات التلقي، وفي توظيف الجنس وحدات دلالية مدلولها في دال لفظ شخصية نفسها (مارغريت: بطلات الرواية الفرنسية الساقطات) مثلاً وهو يوحي بأفكار عدة سواءٌ أفصحت عنها أو لم تفصح، وقراءة هذه الأفكار هو نوع من الكشف عن البنية العميقة لهذه الشخصيات من معنى مضمر، وفحص الدكتور محمود لمارغريت بسكانير لمبيض رحمها في بيروت، واحد منها، منه ما يُحيل إلى حرية ماغي المسيحية في إقامة العلاقة الجنسية مع من تحب في أي وقت ومكان تحب، كما في قوله: "ــ يا للمبيض الجميل أنظري مارغريت! إلى ماذا يجب أن أنظر؟ بقع سوداء وبيضاء لا غير. كنت أتأمل وجهه. ــ ألا تنزل قذائف هنا؟"[4]، من منطلق أن الجنس في الواقع أكل عليه الدهر وشرب في الثقافات غير العربية المعاصرة، ولاستساغته محليا لابد من تناوله كعنصر فني له دوافعه في فضاء شرقي تشكل تيمة خطاب الجسد الهوية المحلية، فلا يقزعها الخطاب الغير المباشر عنه ولا يثيرها

---

[1]. المصدر نفسه، ص72-73.

[2]. محمد برادة، الرواية ورهان التجديد، ص48.

[3] . عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، مركز الحضارة العربية دط، مصر، 2003، ص64.

[4] . المصدر نفسه، ص96.

كما يثير الإفصاح غير بلاغي والخطاب المباشر عنه لذلك، فالمحك الحقيقي المميز لتناول الجسد روائيا هو خطاب العولمة لأنه ينطوي على اتجاهين: الهاجس منه أو الهوس به.

ولا ريب في أن الجنس يشكل تابو اجتماعي وظّفته السردية العربية توظيفا فنيا إما لنقد أخلاق الشرق، أو تنتهك عرضه في شخص مارغريت التي أصلها شرقي بيد أنّ ترعرعها الغربي أفضى إلى ذلك، ومنذ حكايات ألف ليلة وليلة الشرقية شكّل الجسد في الواقع خطاب مستتر (شكلت موضوعاته مضمرا اجتماعيا طبقيا) فلعبت الثقافة الجمالية ــ بما فيها الروائية ــ العربية المتعولمة/ الهجينة اليوم على هذه المظهرية واستغلتها لصالحها، لكن مع وجود ازدواجية الموقف الطبقي بإزائه، كما تقول ليلى حمران: "(..) هناك نوع آخر من السراد يتخذ الجنس وسيلة لتعرية المجتمع من كون كبته يدفع إلى الخطيئة"[1] وهنا مربط الفرس في التضارب الذي يشهده ويعكسه التقابل السوسيو ــ ثقافي بين الغرب (المسيحي) والشرق (المسلم) حول حق التصرف الحر في مسألة الحريات الجنسية من عدمه في الواقع: أي طهارة الجسد تقابل دنسه أيضا على المستوى الفني إيماءً جماليا لغويا تركيبيا (خيانة العضو التناسلي لصاحبه) وسلوكيًا حين المسلم محمد لا يصافح المرأة: "ــ متى توقفت عن مصافحة النساء؟ ــ هل أخطأت مع امرأة في يوم ما بمجرد أن صافحتها ولامست يدها فإذا الشهوة تسري في عروقك وإذا بعضوك يخونك وينتصب أمامها، يا إلهي أليس لك عقل يتحكم في غرائزك الطليقة هذه؟ "[2]

والغرب تاريخيا في فنونه الإبداعية السينمائية ظل يُغيظ الشرق بتراث الجواري والفانوس السحري وليالي ألف ليلة وليلة، دليله هو الصورة التي صورها الرجل العربي والشرقي عن المرأة في التراث السردي والصوفي، قبل ملغي حين تقول: " الشرقي الذي لا فرق بينه وبين مغارة علي بابا والأربعون حرامي، شرق السبايا والحريم والغنائم النسائية"[3] ومِن ذلك ذكر عبد الله الغذامي أنه لما سُئلت المعْبرة أحكم أهل زمانها: " ــ أيتها الحكيمة أين تجدن العقل معشر النساء..؟ قالت: ــ بين الأفخاذ "[4] لكن بالمثل يدّعي الشرق أن الغرب يعيش حالة من

---

[1]. ليلى حمران، الأسلوب الاشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة ، موضوعة الجسد أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الشلف 2014، ص29.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص99.

[3] . المصدر نفسه، ص103.

[4] . عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1998، ص14.

الاستنزاف الأخلاقي والشهوانية الحيوانية الفظيعة، وهو ما يبدو في خطاب وثقافة كل من: شهد ومحمّد المقابلة لماغي وطوني وجيلار وربيكا التي تمّ بها بناء حدث المفارقة الثقافية عبر دلالة الجسد.

2.1.2 التجريب الأجناسي والخطابي:

التجريب نظام ومنطق خاص فردي إبداعي، به يكسر النمط السردي المتداول، وذلك باختراق بنيانه عموديا والانزياح على كافة مكونات الخطاب (الزمن، الرؤية، الصيغة..) لجعل الخطاب "يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي والشعري والديني، والحكائي والشفوي والصحافي والسياسي والتاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها، لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، مثل الخطاب الشعري في قولها: "جحيم ما ربما.. عقاب ما.. أقلعت. نيويورك، باريس، بيروت"[1] ويتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه. وهذا ما يجعلها تسهم جميعا، وكلاّ حسب خصوصياته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوّناته، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب"[2]

ويقصد النقاد عموما بالتجريب تجاوز البنية السردية التقليدية، لما تمنحه الرواية الجديدة من فسحة لنقد أو تجاوز المحظور الديني والسياسي والأخلاقي بعيدا عن الإيهام بالواقع، وجاء توظيف العامية (اللبنانية) وخطاب داخلي نسوي يعج بثقافة الجسد كقولها: "تتخبط كالمعلقة في علاقاته" و"روح تشيّع وتزوج متعة أشرفلك" كالسمة الفنية الأبرز للتجريب في نص أقاليم الخوف على غرار روايات جديدة تلونت كل على حدا بصبغة التجريب، "توظيف الأجناسية بما فيها السيرة الذاتية والاحتكام للعامية واللغات الأجنبية المختلفة، فالارتكاز عل العامية الجزائرية بإبدالاتها اللغوية، لاسيما مع اللهجات المحلية إعلالاً أو نسبةً واشتقاقاً أو ظواهر نحوية أو صرفية أو تركيبية ومعجمية"[3]

لمجاوزة تقاليدك الجاثية على صدورنا لابد من مخاطبتك باللغة التي تتقنها وهي اللهجة الجزائرية أو اللبنانية (في دراستنا) والمحمّلة بشوائب استعمال المجتمع لها، مثل "ليش ما شحّل عبود الزيتونات بعد؟"[4] لتحمل كلمة شحّل معان وتأويلات عدة منها قلَّم، ولم يخلُ

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص10.

[2]. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 1999، ص365.

[3]. جمال بوطيب، الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية (أعمال واسيني لعرج نموذجا)، مؤسسة التنوخي، الرباط، 2008، ص 228.

[4]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص12.

النص الروائي الذي بأيدينا من التجريب من وحي تمخضات المجتمع، ولأن اللهجة تعبير عن الاختلاف فالتجريب هو التّمرد على التقاليد إذن على القوالب الثابتة لتخدم الشخصية خطاب السارد الداخلي الشعوري، وهو تسويغ اللهجة القاذعة (الرضاب، الفرج، الندف، اللواط..) جراء وَقع سلطة التقاليد على الحرية الفردية الليبرالية، فهي لا شيء غير ذلك؛ عن طريق لغة وخطاب مغلّفين بالاجتماعي والفكري-الثقافي، ودالين بنيويا على رؤية الكاتب إذا قرأناهما من زاوية تكوينية بنيوية لدى البطلة السارد (بنية اللاشعور الفردي اتجاه اللاشعور الجمعي): "تتعب أوليفيا في جعل العمة روزين تستوعب أن البنت (ريكا) حرة في معتقدها الديني"[1] وكما هو الظاهر في قول شهد وأم وهب وعدم موافقة السارد المتكلم مارغريت لهما: "خبي سرّك، ما بيجوز تحكي عن أب أولادك بها الطريقة.. الشكوة لغير الله مذلة"[2] ووعي شهد وأمها اتجاه اسرتهما ضد سلوى ههنا كوعي شركة اشتراكية لا تغلق نافذة فيها إلا بالاشتراك ولو تطلب التبرير بالدين (لا تزر وازرة وزر أخرى) فحسب لوسيان غولدمان: "وعي ممكن يتجلى في الأعمال الفنية والفكرية والأدبية يصور رؤيتها على الصعيد الديني والفلسفي في رؤية شمولية عبر بنية النص السردي"[3]، وضمن "حوارية مثمرة وبناءة في اتجاهاتها التجريبية؛ عبر الشعر والسيرة الذاتية واللغات الأجنبية والتشكيل الفني والموسيقى وفن الرسائل الأدبية والمقامات والخطاب الإعلامي والعوالم الافتراضية وحتى للثقافة البصرية لروايات كتبت بمخيال مشهدي بصري هو الأقرب إلى متخيل السيناريست"[4]

أما التهجين وتوظيف اللغة الأجنبية، أو تعريب المفردة الأجنبية كتابة كقولها: " نو بيبي non bébé" و"بليز دولار please dollars"[5] وإشارة التوليفات الأجناسية الخطابية في بعدها الحواري بالنسبة لباختين هو توليد المعاني الجديدة مومئة إلى الرؤية الخارجية للعالم المقابل للداخل (الزمن، الرؤية، الصيغة). فإقحام اللغة العامية إلى جانب الفصحى قد أصبحت آلية شكلية فنية مرادفة تقريبا لنعت الرواية الجديدة؛ إذ يعمد السارد في خطابه المباشر إلى الفصحى وفي خطابه غير المباشر يفتح مزدوجتين للشخصية كي: إما تتكلم باللهجة أو تخلطها بالفصحى: "والله ما حَدَا حرّف الدين غير أمثالك!" و"تنبعث رائحة المناقيش

1 . المصدر نفسه، ص22.

2 . المصدر نفسه، ص17.

3 Lucien Goldman, le Dieux Caché, Gallimard, Paris, 1956, p111.

4 . آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المؤتلف إلى المختلف، دار الأمل، ط1، الجزائر، 2007، ص157.

5 . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص47-76.

والزعتر"[1] ودلالة التهجين هنا إضفاء صِدقية المؤلف، وهوية لسان المجتمع الذي ينتمي إليه حسب الناقد عبد الحميد عقار: "النص الروائي نص تطوري يملك بعض القيم التي تخص اللغة الروائية، التي تختلف عن الأجناس الأخرى، نظرا لما يلحق لغة الخطاب من تهجين وتنويع وسخرية، ما يجعل الرواية شكلاً يكتب في عدة مستويات"[2]

3.1.2 كشف مضمرات النسق الثقافي:

حركية النسق الثقافي القديم أو الجديد (المتعلق بالعولمة) يخضع لبنية الثقافة المستقرة في الربع قرن الأخير في أغلب مناطق العالم؛ هناك ثقافة محلية محافظة مقابل ثقافة واردة (دينية/ أخلاقية، عرقية/ الصراع الطبقي، الجنوسة/النسوية) والنسق الغيري يسعى لكشف مضمرات النسق في الدين أو السياسة أو الجنس، وهو ما عمدت تجسيده دراما الشخوص مروية من قبل السارد ماغي وبين ثنائية من الشخصيات، لكل فئة المرجعية الثقافية والحضارية المقابلة جدلياً لنظيرتها: شخصية البطلة ونوا ونورا وجيلار وسلوى وزوجة ابن العم راتشيل وأوليفيا، تجترأ على التقاليد وترى أنها تكبل الشرق وتقف حائلاً بينه وبين التقدم الحضاري: " كنت أشرح لأوليفيا أن الأخلاق لا علاقة لها لا بدين ولا بجنس، ولا بشهادات عالية"[3]

أما شهد وأم وهب وأياد وشعْيا ومحمد وإسماعيل جاد الحق والشيخ عبد الله وسلطانة والمجاهدون الأفغان وراتشيل، ترى في الغرب واليهود عدوا للثقافة العربية يتجسسون عليها ويفتعلون لها الحروب باسم قمع الأقليات وتحت ذريعة الحق في التعدد والاختلاف والحرية: "الروسيات والأوكرانيات والبلغاريات مستقدمات للعمل في الدعارة المشروعة.. وفي بيروت أخطار خروج الخادمة لا تعد ولا تحصى، لهذا يحرص على التعامل مع الخادمة كسجينة"[4] فقد عبر الروائيون عن نظرتهم للهوية بين داع الى هوية إنسانية عالمية تلم شمل كل الهويات باسم المشترك الإنساني، وبين داع إلى الالتفاف حول الخصوصيات الثقافية، والاحتماء بها من الثقافات الأخرى"[5]

---

[1] . المصدر نفسه، ص49.

[2] . عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، ص6.

[3]. فضيلة الفاروق، أقاليم الفاروق، ص25.

[4] . المصدر نفسه، ص26 ـ27.

[5] . لونيس بن علي، الهوية الثقافية من الانغلاق الأيديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " لعمارة لخوص، مجلة تمثلات، المجلد 1، العدد 2، 2015، ص145.

إن دلالة كشف مضمرات النسق الثقافي في الرواية الجزائرية الجديدة تتجلى في نقد التابوهات والتقاليد البالية، وطرح سؤال التابو إحدى دلالات التنقيب داخل الفئات المهمشة والمحرومة والطبقات الاجتماعية، والإجابةً تتبع بالنتيجة الانجاز النصي المفارق الذي يرصف فيه السارد الذي على شاكلة ماغي مجموعة من الشخصيات ويجعلها تمدح وتعيب بحسب ثقافتها كقول روزين: "وبكرة إذا كان عندك أولاد شو رح يطلعوا، إسلام أو مسيحية"[1] وهي نفسها التي كسرت تمثال (آلهة) العاملة البوذية المسكينة ريكا عمدا، ومحتمل في الغرض البلاغي للذم أنّ فيه تورية كقول مارغريت: "إسرائيل هي البعبع الذي يخيف العرب جميعهم من المحيط إلى الخليج، وبالنسبة لي لم تكن أكثر من الإبرة التي تخيف الأطفال"[2] أي أنها مع إسرائيل.

وهكذا خطاب ذاتي بطلته مرأة عربية مسيحية (ترعرعت في أمريكا، تنحدر من فلسطين، وتبنتها عائلة مسيحية لبنانية، وتزوجت من شاب لبناني مسلم) من المفترض أن يقوض هذا البناء الفني ويكشف عن خلفية قيم المجتمع الشرقي الرازح أقاليمه وأوطانه تحت هاجس الحرب والخوف، وهو النظام القبلي والأبوي الذي عيد إنتاج المجتمع الأبوي بقهر الذات بعيد عن الحرية والابداع، ودلالة خطاب الذات الداخلي للبطل السارد نشدان التغيير الجذري المتمثل في عدم تجاوز المجتمع الأبوي لذاته، لأنه "يخاف الإبداع ويرى في قوى الخلق خطرا على تقاليده وتراثه فعمد إلى القضاء عليها بوسائلها المختلفة، وأن هذه الوسائل هي قهر الفرد في صغره، وتكبيله فكريا ونفسيا في الكبر"[3]

ولم تعد الأساليب التقليدية قادرة على التعبير عن هموم ومتطلبات الواقع الذي ازداد تعقداً عن تعقد، متجاوزا قدرات التعبير الروائي التقليدي[4] وما اكتشفته مارغريت من مظهرية التدين في إسلام عائلة زوجها المسلم (توقف أياد عن إحضار الكحول للبيت، وأصبح يشرب مع أصدقائه خلال سهراتهم)[5] وفي مسيحية عائلة والدها المسيحي (تكون العمة روزين خاشعة في الصلاة تكفي ساعة لمعرفة بعض الأسرار من الخادمات رغم حرص المعنيين

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص23.

[2] . المصدر نفسه، ص24.

[3]. هشام شرابي، الجمر والرماد ذكريات مثقف عربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1978، ص 159 – 160.

[4] . واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1986، ص 364.

[5] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

بإخفائها)[1] يحيل إلى ذلك التعقد؛ فلم يعد يميز الناس ما يبحثون عنه الدين أو الإلحاد؟ وإذا اختاروا الدين سيكون لدنياهم أم لآخرتهم/لربّهم، وصنوهم يقع الروائي في تنميطه لشخصياته فنيا حين تحبك الحدث حبكا وفق رؤية سوسيو ـ ثقافية، فإذا كان روائي و"مثقف القرن العشرين كمن يبحث عن إبرة في كومة قش فإن مثقف القرن الواحد والعشرون لا يعرف عما يبحث عنه في كومة القش لأن أزمته أعمق ومشكلته أكبر، والقيم الأصيلة ليست مفقودة في العالم المتدهور فحسب بل هي مجهولة لديه"[2]

من ثمة يتفرع شكها إلى أبعد، فيقودها تفكك عائلة آل منصور الثقافي إلى كشف المستور السياسي والأخلاقي مطابقة للتفكك البلد لبنان خصوصا والشرق عموما بمطابقة تفكك هذه الأسرة فتعمد إلى الكشف عن المستوران الآخران: الصراع السلطوي ـ في ظل الحروب المزمنة في بلدان الشرق ـ والتعالي الطبقي والانحلال الأخلاقي المستتر نتيجة للتأثر بالثقافة الغربية كل ودرجة تأثره، فبالرغم أن الحاج وهب مواظب على الصلاة والصيام وتقبيل يد والدته، إلا أنه "يعشق النساء أكثر من أي شيء في الدنيا، وزوجته التي تتخبّط كالمعلقة بين علاقاته، أتقنت مهنة التجسس بسببه.. تسرع لثيابه"[3]

فقد تميزت رواية أقاليم الخوف باعتبارها رواية جزائرية جديدة بطرح موضوعات الراهن وترك عناء الإجابة الوجودية عن الواقع والحياة للقارئ، تحمل رؤية لا يقينية ولا جاهزية؛ فإذا كانت الرواية التقليدية بدءً بـ "ريح الجنوب" لبن هدوقة قد صنعها التاريخ الوطني والظرف السياسي والاجتماعي فإن الرواية الراهنة صنعتها المفارقات الفكرية والثقافية بعد العشرية السوداء؛ تبلورت هوية متخيلها السردي عندما طرحت قضايا ما بعد حداثية، يحتفي خطابها بالهوية وقضايا الهوية الثقافية معيدة طرح الأسئلة: من نحن؟ لماذا نختلف عن الآخر؟ لماذا هؤلاء تقدموا ونحن لم نبرح متأخرين؟ وبحثا عن تبرير ولوج شخصية المثقف معترك الاستقطاب الحضاري بين الأنا والآخر؛ بين العولمة والمحلية عن طريق التوظيف الفني للتراث سواء كان دينيا أو فلسفيا إنسانيا عالميا كقصة آدم وحواء النازلين إلى الأرض مكشوفي العورة (كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض.. وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق)

كل مضمون مختلف يستدعي لزاماً استدعاء أسئلة مختلفة في شكل جمالي مختلف؛ وبداية الرواية حفلت بمنابزة الهوية من منظور التورية؛ تورية النسق المضمر بين خطاب

---

[1] . المصدر نفسه، ص27.

[2]. شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربي، ص180.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

المحلية والهوية الإنسانية، نسق ماضوي متعطش دوما للحب، ويفتح الغرب أمامه أبواب الحاضر بممارسة الحب مع المرأة الانسان التي على شاكلة ماغي غير أن في ذلك نوع من إذلال الشرق الذي عظمته من عظمة روحانيته: "ارتويت بمائه.. استنشقت رائحته، عانقته، طوقته.. ومارست معه كل أنواع العنف والعشق، مارست معه الحب الذي يبلغ أقاصي اللذة، عرفت الذروة معه، عرفت نهم التزاوج معه.."[1]

وبالرغم من إزدواجية المعايير الأخلاقية لدى بعض الشخصيات مثل: نوا، وأياد، وراتشيل وأوليفيا ومحمود، هو غير متعلق مرجعيتها الحضارية شرقية محافظة او غربية متعولمة لكنها مع القيم الإنسانية أنى كانت منضوية، تحت إسلام أو تحت مسيحية أو تحت علمانية، وهذا الشكل الخاص خير من مثله "نوا" المسيحي الأمريكي العلماني، وهو في كوسوفو يتضامن مع المسلمين فيقابل بمسيحيين قائلين له: "ضع صليبك في مؤخرتك أيها الأمريكي الحقير"[2] مع أن السارد ذلّل أو أذاب جليد كثير من المفارقات الحضارية بين شخصيات الأسرتين بسرد خطاب لغوي، عن الأنا للآخر، وسرد الآخر للأنا، مثل ما فعلت عن اليهود والمسيحيين والمسلمين في غزا والأمريكيين في بغداد وبنكهة الحب والجسد المتناوبة مع السياسة والحرب، وحري القول بأن إشكالية معاداة الآخر والعنصرية يُصيغها التحول اللغوي/الحضاري أكثر ما يصيغها التبدل الاقتصادي، "التبدل الدائم للأنا والآخر عبر اللغة، والتبدل الموازي للغة عبر الأنا أو عبر الآخر"[3]

ويتجلى كذلك حضور النسق الأنثوي المقابل للنسق الرجولي في نص أقاليم الخوف أولا من خلال هيمنة ساردة أنثى على السرد، وثانيا في ارمدة من النساء ذوات توجهات شتّى: أم وهب، شمائل، شهد، جيلار، نورا، سلطانة، ربيكا، راتشيل، سلوى، روزين، ريكا،.. ودلالة إثارة أغلبهن لمتعلقات الأنثى كالماكياج والزواج والخيانة.. كقول ماغي: " فالحاج وهب المواظب على الصلاة والصيام وتقبيل يد والدته، يعشق النساء أكثر من أي شيء في الدنيا"[4] هو نقض الثقافة الذكورية بالبحث عن الهوية الأنثوية في عالم متغير، عبر تفجير المكبوت النسوي بسرد مباهج الأنوثة والاحتفاء بالجسد، لتصبح المرأة إنسانا وليس مقابلا للإنسان؛ إذ أن "أحد أسباب

[1] . المصدر نفسه، ص9.
[2] . المصدر نفسه، ص51.
[3] . صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003، ص53.
[4] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص16.

قمع المرأة هو التركيب الثقافي للأنوثة التي تجعلها موضوعات للرغبة ولا يُعتد بها، وتضع مقولة المرأة مقابل مقولة الإنسان"[1]

2.2 بنبة اللغة والخطاب السردي في رواية أقاليم الخوف:

1.2.2 بنية اللغة:

1.1.2.2 التعدّد والتهجين وشعرية اللغة:

تجريب التعدد والتهجين اللغويين، عادة ما يجلب انتباه المتابع للمشهد الروائي الجزائري المعاصر بسرعة، فالاختلاف في المستوى اللغوي محك خطابي، فإذا ما أوسم الكتابات الجديدة بالتميز أو بالتمرّد على اللغة فهي حسبها، كيما تنعت كتابات جديدة، وبرمتها تمزج بين مستويات لغوية عدة سياسية وتاريخية وعلمية مختلفة، كما تستعين باللغة الشعرية، وهذه الأخيرة كسر الجيل الجديد بها بنية خطاب النمط الكلاسيكي، جاعلاً أهمية قصوى لشعرية السرد على حساب الموضوع والتفاصيل السردية حينما استطاع سارد الأنا التعدي والتعرّي أمام القارئ: **"ألا تضاجعني؟ ـ وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق "** والرواية بهذا الشكل "تهتم بالنص والمضمون الإبداعي اللغوي بشكل كبير، وتنظر للواقع بنظرة نقدية ذات بعد، مع الاهتمام بتقنية السرد واللغة"[2]

ويرجع الفضل لميخائيل باختين M. Bakhtin في تحديد الطابع الاجتماعي للغة في حواريته والتي تستأثر باهتمامات الدارسين في مجال اللغة حيث يقول: " إن اللغة لا تكون مجرد علامات رمزية، بل تصبح فضاء يتوفر على مستويات إيديولوجية متنوعة"[3] ومن ذلك الطابع قول السارد: "لا حميمية لأحد في مجتمعات القرى، يمد الواحد يده ويفتح الباب .." وهي هنا بصدد الحديث عن قرية أبناء عمومتها المسيحيين، فلو تعلق الأمر بعائلة آل منصور المسلمة لاستبدلت مفردة انعزالية بمفردة حميمية، لذلك يعد النص الروائي الجديد نص لغوي في المقام الأول، ويتميز بنصه البديع الذي تهيمن على خطابه الوظيفة الشعرية، والذي أصبح بفضله نص اللغة الشعرية؛ فقد سعت مجموعة من النصوص الروائية الجديدة "إلى تجاوز البنية الزمنية وتحطيم الشخصية لتحتفظ فقط بعنصر منحته الأهمية هو اللغة"[4]، وفي نص أقاليم

---

[1]. ستيوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة، ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011، ص70.

[2]. حفيظة عياشي، حوار مع بشير مفتي، جريدة الجزائر نيوز، عدد يوم 2012/01/29.

[3]. هنية جوادي، التعدد اللغوي في "رمل الماية" لواسيني الأعرج، المخبر، المجلد 5، العدد6، 2010، ص316.

[4]. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص36.

الخوف ما يبعث في أفق انتظارات القارئ الباحث عن الفرادة والتميز، البهجة والمتعة لوظيفتها التعبيرية السردية ثم الخيبة والانتكاسة في إيحاءات تلك اللغة المتمردة المشاكسة والنابية لوظيفتها التأثيرية والأيديولوجية، لغة تمثل مقابلا للرسمي النخبي ثقافيا كقالب للشعري والرومنسي غير الجاهز المنفلت على الطريقة العالمية وكدأب روايات أمين زاوي ورشيد بوجدرة عربيا أيضا، ففي شعرية اللغة دلالات ثقافية تفصح عن النسوية قبل الاجتراح على الديني عبر خطاب الجسد (موضوعة الجسد/الجنس آلية لنقد المقدس والسلطوي لديهن تعديا وتعريا) وتحت حتمية الاستجابة لجمالية التلقي ـ التوق إلى التأمل المقترن بالمتعة ـ فهي تعكس الخضوع لمطالب الشرائح السوسيو-ثقافية الأوسع في بنيتها.

لأن مطالب هذه الشرائح في رأي السارد/ البطلة هو جرعة الحب، جوهر الزلل النفسي أو ما ينقص الشرق المتخلف مقارنة بالغرب المتشبّع منه، و"يرى فرويد بأن كل المتع الجمالية التي يقدمها المبدع تماثل طبيعة المثل لدينا، وينشأ الاستمتاع بها، لأنها تحررنا من التوتر الموجود في عقولنا وتمكننا من الاستمتاع بأحلام يقظتنا دون شعور بالندم أو العار"[1] وهو ما يوافق قول مارغريت نصر التي تقوم بوظيفة الراوي المتكلم سردا لسيرتها الذاتية ما يمكنها من التعليق المنفتح على الوظائف التي تشد المتلقي: "طوقته أخذته بين يدي وملأت أحضاني به ومارست معه أنواع العنف والعشق.. كنت الأنثى التي نزلت من الجنة إلى الأرض. فأكلت الثمار المحرمة رغبة في امتلاك الكون في جنتي تلك وأقلعت بعورتي المكشوفة نحو الشرق.."[2] خطاب الجسد بضمير الأنا زادته شعرية التكرار في اللغة تلهيفا للقارئ ولعبا على عواطفه في تذوق جماليات هذا الخطاب الذي ظلّ ينحو منحًا استهلاكيا؛ فالأخذ بين اليدين وملء الأحضان هو نفسه التطويق، بيد أن وراء ذلك إبراز وظيفة تزيينية لجمالية الجسد تضاهي الوظيفة التزيينية البلاغية للغة، وأما قول ماغي: "ثم تدفق في داخلي غزيرا دافئا.. عرق كندف الثلج.. "[3] و"تأوهت ألما أو متعة لا أدري.." فهي محاكية لأسلوب جماليات الرواية العربية النسوية لدي نوال السعداوي وليلى بعلبكي وكوليت فخوري وسحر خليفة وفاطمة المرنيسي وغيرهن حين تعمدن إلى جعل بطلاتهن لا تخشين من لوم المجتمع لهن كسرا لثقافة الخوف،

[1]. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، العدد 267 ،2001، ص133.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص10.

[3] . المصدر نفسه، ص112 ـ 113.

ومفردات: العرق والندف والرضاب والايلاج.. هي لغة قح لذا تميزت "بخلق الاثارة والإغراء (خاصة مع وصف الاغتصاب والجندر) والنرجسية والتفكيك"[1]

والاشتغال على شعرية اللغة غير الاشتغال على اللغة حسب واحد من رواد التيار الروائي الجديد وهو بشير مفتي، لكن بدعوى التجريب والثورة على اللغة قد يُتجاوز به (خطاب شعرية اللغة والسرد) الاستفادة من التعبير المجازي الذي له امتداد في الثقافة الشعبية مثل (خبث فلان) القصور اللغوي في أغلب النصوص الروائية الجديدة، كقول السارد: " تذكرت خبث شهد في سنة زواجي الأولى، حيث أقامت عشاء ودعت إليه كل أفراد العائلة لتضمن عدم خروجنا للاحتفال مثل الجميع"[2]، فمفردة الخبث هنا مفردة نابية ومجاز مرسل علاقته الجزئية، فكل خبيث هو شرير محتال، لأن معنى الخبث النجاسات المتمثلة في البول والغائط، وهذه الكلمة تؤدي المعنى المناسب وهو الاحتيال في سياق تداولي ألسني خاص بالثقافة الشعبية عند المسيحيين اللبنانيين[*] أو العرب أما المسلمين غير العرب فغير معنيين بهذا التعبير المجازي برغم ثراء التراث الإسلامي به، بالتالي مارغريت المسيحية التي كانت وراء سياق كلام (شمائل) تريد النيل من شهد المسلمة دون مبرر، وشمائل لم تصف شهد بلغتها لغة الثقافة التي تعيش ضمنها، ما من شأنه كشف ثغرة لا انسجام النص لغويا ناهيك عن لا انبثاق للحوارية إيديولوجيا لأنها مرتبط بتأويل تعدد معنى اللفظ لا أحاديته كما فهمته شمائل، وبالإمكان إدراج ذلك لغويا ضمن مصطلح الأسلبة السردية[*] التي ميزت أسلوب النص على لسان السارد والصحفية برغم امتلاكها لناصية الشعرية، وقولها: " مدّ لي رئيس الصيادين قنينته الصغيرة.. قبل أن أفرغها في جوفي"[3] بدل "أعطاني رئيس الصيادين زجاجته الصغيرة" التي لا تحوي العامية الجزائرية (مدّ) ولا مفردة أكثر تراثية (القنينة).

---

[1] . عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي الثامن للرواية، مطبعة افتتاح برج الكيفان، الجزائر، 2004، ص 23ـ 24.

[2] . المصدر نفسه، ص42.

[*] ـ يُفترض أن الكاتبة استقتها من السياق الثقافي اللبناني الشعبي أين تقيم، المعنى المجازي متداول عند المسيحيين العرب أكثر من غيرهم ففي إنجيل متّى الأصحاح 22 نجد: علم المسيح خبث (احتيال) الفريسيين عندما أرادو رشوته فقال لهم: أعطوا لقيصر ما لقيصر وللرب ما للرب.

[*] ـ الأسلبة السردية: تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ) من خلال لغة ضمنية (ب) في ملفوظ واحد، أو الجمع بين أسلوبين أسلوب معاصر وأسلوب تراثي داخل ملفوظ كلامي واحد كما نجد ذلك في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار. ينظر جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص142.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص58.

ومن المفردات التي تنم على تمرد لغوي ما جاء على لسان البطلة حين تقول: أيام القداديس[1] (جمع قداس على قداسات أو قداديس أمر مكروه وغير أدبي بالمرة، لأن لفظ قُدّاس هو مفرد وجمع في نفس الوقت) كما لا يقال في الفصحى "الطّبخة" وإنما يقال الطبيخ، وفي اللهجة اللبنانية والمشرقية الطبخة تعني الكذبة، ولا يقال السيجار الذي يمصه الرجل بل الذي يدخنه الرجل، ويقال في اللسان العربي المشرقي عموما مرأة حامل أو حبلى لا "المرأة الحابل"؛ إذا وجدت في العربية كلمة الحبل من الصفة حبلى فإنها غير متداولة أو لهجة لبنانية ف "الحبل بلا دنس"[2] تعبير مهجور الأجدى هو الحمل بلا دنس. أما قولها: "وأم وهب (عجوز) التي خفّ سمعها"[3] فغير مفهوم إلا في إطار بلاغة التصريح بالضد، ولكن هذه البلاغة مرتبطة باللهجة وفي سياق غرضه الذم أو المدح.

2.1.2.2 ثنائية اللغة ـ النسق الخارجي (الحضور والغياب):

تعتبر اللغة الملتهبة شهوة وحمولة فكرية سمة الخطاب الروائي الجديد المواكب للتيارات ما بعد الحداثة نعني التلقي والنسوية، فللنسوية خطاب وثقافة أصبحت مستهلكة، لِمَا تضفيه من لذة القراءة وتصوّر جدلي مقابل للنسق الثقافي والنسوي يعترف بسلعة الجسد في الرواية الاستهلاكية لا الثقافية، بتوقعات انتظاراته قارئا افتراضيا أو قارئا نموذجيا لا تخرج عن جدل الخطاب الديني والنسوي والسياسي. ولغة مارغريت مفتوحة على كل الخطابات مسيحية محلية وعلمانية ونسائية بحضورها تحضر الشخصية الجدلية المقابلة لها، مثل شهد التي تتاجر بالدين والحجاب، وعبد الله زوج شهد ومحمّد العامل في المنظمة اللذان لا يصافحان النساء، ومقابلة كل ما يقوله الطرف الآخر: جيلار ونورا وأوليفيا ومارغريت، هو عينه الجدل الذي لا طائل منه، فالجدال العقيم لا يجلب إلا النقص لقيمة الشخص والإنسان.

وبنية الجدل وإن لم تخلق تقاربا في الأفكار مثل الحوار غير أنه بما يخلقه من إيحاء رمزي بأن المرأة في الغرب لها المكانة والكلمة والحرية في اختيار مصيرها ومستقبلها، عكس الشرق الذي يحكمه الرجل، فالسلطة والقرار له وحده، ولا مكان للمرأة، فهي مقيدة ومحيطة بحواجز كثيرة، بل قد تستفيد نساء الغرب من رجال الشرق كثيرا حبا وجاها لأن المقدس يطهر المدنس إذا ما عاشره فينتقص ذلك من جاهه، وهي تصف ذلك بقولها: شرق ضاق على أهله وإناثه بما رحب (لديه الثروات الطبيعية الطائلة) محولا المجتمعات المسلمة إلى مجتمعات

---

[1] . المصدر نفسه، ص27.

[2] . المصدر نفسه، ص103.

[3] . المصدر نفسه، ص19.

مخيفة، وهذا النقد تبلور من صميم البناء الفني للغرب والشرق الذي صورته جدليا (لغة) رجل ضائع في اطماعه وخوفه الدائم من ثورة الشعوب على الحكام، ومن الشرف والخيانة الزوجية: "ولم أخبره أني خنته خيانة كاملة جسدا وتفكيرا، فدماؤه الشرقية لن تتحمل ذلك"[1] في مقابل الغرب المرأة الجميلة التي تحب وتمل، تتفسح وتتعلم وتعمل لصالح بلدها، فهي تعيش بسلام وهي تجوب الشرق لأنها تقول عنه الحقيقة: " شرق الخيال المؤلم.. له رائحة الدماء والبارود.. شرق الشر.. شرق الجرائم التي ترتكب باسم لله" وهذا التقابل من خلال ثقافة أفراد عائلة زوجها والذين تطبع حياتهم التناقضات (موقف الرسول من اليهود مناقض لموقف شهد منهم ومن هتلر)[2] مثل ما تطبع الحروب وأحداث التناحر المفاجئة في لبنان ومصر والعراق وأفغانستان، وغزة، ودارفور.. حياة الشرق.

وعندما تتحدث الأنثى بلغة أخرى غير شبقية لكنها انتقامية شرسة، تومئ للغة الذكر في مفرداتها؛ إمّا هناك فقدان للشرف أو إلى سلطة وقهر الأبوية للأنثى؛ إنه انزياح سياقي لعبارات الخطاب اللغوي لشخصيات عائلة منصور* بهذا الشأن وعبر النسوية إلى نسقين ثقافيين؛ فنسق الهوية المحافظة على شرف الشرقي لا يكون خطابه عنيفا في الواقع ضد المغتصب المحافظ (كالمتوكل أو محمد) خطاب الارتماء في خضن الذكر المتماهي مع نسق تمثل الآخر الغربي، ".. عدت إلى البيت جريحة، مجردة من العفة والحشمة، وحتى حين أقسم والدي أن يقتلع عينه أمامي ويقتله"[3] فلو أن (العالم المتحرر إياد أو حتى الصحفي نوا أو شوقي الديوث ابن مسيحي) هو من اغتصب شمائل لاقتلع أبوها عيناه فعلا، لأن الشرقية المهدورة الشرف يمكنها الزواج من مغتصبها بعد الصلح.

وتوظيف النسوية أو الجندر لتقاليد نسق ثقافي الذي يخص النساء بنوع من عدم المساواة هو دليل على فعالية الخطاب كخطاب لغة النص، وعلى سلوك هضم المرأة لخطاب تابو الجنس وتوظيفه ثقافياً انتصارا للجندر وللقيم الثقافية الدينية والسياسية معا (ما خارج النص)؛ كالديمقراطية مقابل الكبت والردع الاجتماعي والتسلط الديني والطبقي، وإصرار شمائل البنت المحافظة على الانتقام هو تمادٍ في تفكيك التابو بخاصة الأخلاقي بدون أن تقف

---

[1] . المصدر نفسه، ص33.

[2] . المصدر نفسه، ص35.

* ـ الانزياح السياقي في الشعرية حسب كوهين منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هو حاضر. ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص119.

[3]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص73.

موقفاً عادلاً (ديمقراطياً) من منطلق أنها أنثى متحررة من عقدة الجنس، بين اغتصاب شخصية المثقف المدرس المحافظ المتوكل لها، وأي شخص آخر متحرر الثقافة للمرأة المسلمة,

غير أن ذلك يجعل من حضور الآخر في حياة المرء الجنسية مستدركا لدى البطلة فتشبق بمحمد أمن مباحث بغداد المحافظ المتجسس على المنظمة شبقا جنونيا لا يضاهيه شبقها بأياد ولا نوا، وفي نفسها لوم على التقاليد لا يفصح عنها إلا بتلك الطريقة، وكأنه عقلها الغائب ينجلي ناطقا بعد الممارسة: " لئن ربّت المرأة أبناءها ليكونوا مثل الحيوانات فإنهم بالغريزة سيعرفون الأنثى سيمزقون حجابها، سواء كان أزرق أو أسود وسيغتصبونها ولئن ربتهم على الأخلاق والعفة فسيرون كل أنثى أنها الأم والأخت والرفيقة.."[1] إنه الادراك في نهاية الرواية أن الأنا/ الذات (لا نعني بها ثنائية الأنا والهو النفسية في الفرد، بل نعني بها ثنائية الأنا والآخر ضمن علاقات المجتمع الثقافي) بكل عدوانيتها ورفضها للآخر المفارق هي بحاجة للنزعة الإنسانية والتي أسماها الحب مقابل الخوف: "ــ ولكني لم أبالغ فقد كنت أكره، وكل ما فعلته سابقا كان بحكم الكراهية، وها أنا أحب اليوم.."[2] وهي الغربية مثلت الغرب كما يجب أن يكون بدون عنصرية وتعالي مزعومين، وقد تعرفت على نفسها من خلال رؤية الآخر لها، فتعمل ماغي على تعديل الموقف والارتماء في أحضان محمّد رجل الأمن المسلم ودلالة اتخاذه

1. ومن اسمه يبدو أنه أفضل من أمتعها، فمحمّد عند الشرق رمز الرجولة والتخلّق، لكن المنطوي على نسق الذات غير المنفتح على الآخر، وهو رمز المسلمين الأشداء على الكفار الرحماء بينهم، ولدلالات الفعل رجاء في تغيير المسلم من نظرته وموقفه من الآخر؛ وهو ما حدث فعلاً يتغير محمد ويصبح رحيما مع من يتمثل ثقافة المسيحيين والعلمانيين في بيروت ويعيش مع ماغي على طريقة الغربيين (دون زواج)*

2. لغة الحب في الصفحات الأخيرة هي الأخرى ليست مجانية الدلالة؛ كونها مقابل الخوف الدائم كما هو الغرب مقابل الشرق المتخبط في حروبه وغاية اللغة الشعرية:" وكما في كل

---

[1] . المصدر نفسه، ص115.

[2] . المصدر نفسه، ص75.

* ـ عن مشكلة قول الغرب بعقدة الشرق اتجاه الحرية الجنسية، يحاول الغربيون تبرير أنها جزء لا يتجزأ من القيم الإنسانية النبيلة، فحين واجهها بأنه اغتصبها أجابته: "لقد مارست الحب للتو" وبطاقة هوية الحب إنسانية وليست دينية؛ فعلاقة الشرق بالغرب ليست علاقة جنسية بين رجل شرقي وامرأة غربية، ولا علاقة جنسية بين رجل غربي وامرأة شرقية كما صورها السعودي عبد الرحمن منيف مثلا. فلو قالت له (هي) لقد اغتصبتني سيقول لها: "بلى"

مرة سيردد: ــ أشكر الله أني وجدتك. وسأردد الشيء نفسه مقتنعة أنه وحده كان خلاصي.
ــ ألا تمل من قول ذلك؟ (أسأله).

ــ لا لا أمل إني أحبك (أجيب). ــ أقسم ــ والله."[1]

وفي تحوّل لغة النص من خطاب عاج بالعنصرية والتنافر الثقافي بين العوائل اللبنانية وأفرادا المتمثلين للآخر والعولمة مع الأفراد المتمثلين لهويتهم الشرقية المسيحية أو الاسلامية الأصيلتين (الذات) على لسان البطلة عندما تمارس الجنس مع محمد الذي تحول إلى عشيقها الجديد (وتصفه وصفا جنونيا) هو تحوّل في خطاب النص الروائي الجديد بغض النظر عن كاتبته، فخطاب الحب تبشير بمرحلة تحمل قيم جديدة "بمشروع كلي يضم الإنسان والجمادات والفضاء ويتحرك بفاعلية نحو الزمن المطلق حيث الخلود، ممّا يؤكد أن الحب ليس إحساسا يمكن للإنسان أن ينغمر فيه بسهولة بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان"[2]

2.2.2 بنية الخطاب السردي في نص "أقاليم الخوف":

لم تُنعت الرواية الجزائرية الراهنة بالجدة إلا بعد تجاوزها القوالب السردية الجاهزة التقليدية القديمة عبر تجاوز خطابها السردي: علاقات (الزمن، زاوية الرؤية؛ الصيغة وعلاقات السارد بالشخصية..) للمألوف السردي.

1.2.2.2 الصيغة ولعبة الضمائر والبنية الحوارية*(Polyphonie):

لا يميز الجدل والصراع الشخصيات فقط، بل نجده بين مختلف العناصر والتيمات الروائية؛ فتؤول الأحداث تبعا للشكل (التنوع، وتتناقض الشخصيات/ الضمائر) ويأخذ المستوى الفكري الثقافي تعدّده وجدله من الطابع الحواري الشكلي، ولعله من أبرز تجليات البناء في أقاليم الخوف التلاعب بالضمائر، أي تناوب السارد مارغريت ضمير القصة (أنا) و(هو) أحيانا مع ضمير الخطاب/المخاطَب (أنت) تارة يتبع بسرد السيرة الذاتية لهذا الضمير بشكل مقتصر وهكذا دواليك مع باقي أفراد عائلة آل نصر في الضيعة، وعائلة آل منصور في بيروت، وبعض

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص121.

[2]. فيصل النعيمي، جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني الأعرج، ص61.

* ـ الحوارية حسب ميخائيل باختين هي السبيل إلى تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الأيديولوجية، ترتكز على كثرة الشخصيات الرواة، بينما الرواية التقليدية تعتمد على السارد الواحد (المناجاة) على حساب تعدد الأصوات نظرا لهيمنة السارد المطلق على دواليب السرد. وأشاد باختين برواية " الأبله، الإخوة كرامازوف.." لديستوفسكي، لأنها حوارية متعددة الأصوات.

معارفهما غير المشاركين في السرد وهم: والدة وأخ مارغريت، بهاء والد شوقي، بنت الليل الرومانية، زاهدة الباكستانية، أولغا زوجة شعيا.. وبعدها يرتد السارد إلى نيويورك كما يرتد إلى ضمير (أنا) مِن ضمير هي، وفي جملة واحدة كقوله: "ومثل النار في الهشيم سرت في الضيعة شائعة أن ابنة نديم نصر عادت لتقوم بإجراءات الإرث، وهناك من قال أنّني سأبيع كل شيء"[1]

وطبوغرافيا التعدد والتنوع الأيديولوجي بصمة أو أثر يتركه البناء الحواري المتعدد الأصوات: "أنا ـ أنت، من هنا الرواية ذاتية المنحى والاتجاه، تجعل الرواية خطابا طبوغرافيا متعدد الأصوات أي أنها رواية بوليفونية قائمة على تعدد الرواة "[2] والسارد الذاتي مارغريت مطّلع بكل الضمائر فرادى وجماعات يعرف متى يتكلم عنها أو متى يفسح لها كي تسرد بالمشاركة، لكن تبقى 'هو، هي، نحن، أنتم، أنت' تحمل الكثير من سمات الذات الساردة، وهذا ما يدعى بعدم المباشرة السردية الموضوعي، فقد ميز توماشفسكي بين نمطين من السرد: " السرد الموضوعي ويكون فيه الكاتب مطلع على كل شيء، والراوي محايداً لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يصفها وصفا محايداً يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكي له ويؤوله، والسرد الذاتي تقدم فيه الأحداث من زاوية نظر الروائي، فهو يخبرنا بها ويعطيها تأويلاً معيناً يفرضه على القارئ ويدعوه إلى الاعتقاد"[3]

فقد جاء سرد سيرة ماغي الذاتية وهي بين عائلتين مختلفتي الديانة حتى اختطاف نوا سردا موضوعيا، كما في توقف سرد ماغي لحادثة خادمة بيت بنت عمتها روزين، وخادمة شهد إلا كي يسرد المعنيون بأنفسهم في بداية نص أقاليم الخوف بالمصاحبة، وهم روزين وشمائل وطوني، و"هو سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، ومن هنا فإن الراوي كلي العلم يختفي ويحل محله راو آخر يروي بضمير المتكلم، ويعيد علينا ما يترأى أمام عينيه"[4]. أما النمط السردي الذاتي لمسناه بعد اختطاف عشيقها الصحفي الأمريكي نوا في بغداد هو سرد ذاتي هدفه محاولة إجلاء شبكة خيوط حبكة متماسكة (وهذه الخيوط لا تنجلي فنيا إلا بكثرة الأحداث الصغيرة وتداخلها وتعقدها) تظهر في أصوات وضمائر مختلفة كما في دراما البوليسية المشوقة، غير أن ماغي عَبَرت مباشرة إلى الأسلوب الذاتي (وتفصح أنها عميلة لمنظمة

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص22.

[2] . جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص110.

[3] . آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، ص30.

[4] . فيصل النعيمي، جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج، ص54.

أمريكية) مع شخص واحد اشتهته هو عامل مخابراتي في بغداد زمن الفوضى الأمنية وتظاهر بأنه ممرض واسمه محمد.

فعندما تركت الكاتبة في البداية بطلتها الغامضة اجتماعيا وشأنها تصارع أصوات متعددة تجلى حدث اجتماعي أصله سياسي؛ بين الأنا والآخر: " ولكنه ارتدى (أياد) أثوابا أخرى تتناسب مع وضع خاص حينما كان في أمريكا، وحين عاد إلى موطنه رمى كل ما كان يغطيه ويزينه، تماما كما أصبحت أنا أرتدي وآكل ما يرضي الآخرين في عائلته الموقرة، وأنسى في الغالب أن هناك شخصا هو (أنا) يجب أن أرضيه أولا. وكان انشطاري بين آل منصور وعائلة والدي يجعلني أتحول الى كائنين يصعب التأقلم بينهما في بيت واحد"[1]، ولكن بالنهاية لم تتجلى أرمدة من الشخوص على شاكلة الدراما البوليسية المشوقة في الرواية الغربية فلم تفلح في إفراز غير دلالة الجوع الجنسي عند بطلتها، الجوع المُحيل إلى الكبت والردع الاجتماعي في الشرق لا إلى دلالة الفوضى السياسية (كما هي موجودة في الواقع) فباكتمال دراما الشخصية الخالقة للحبكة بامتدادها مثلا إلى بنات عدة على شاكلة بنت الليل الرومانية وتلقيحهن بحيوان منوي يحتفظ به زعيم المنظمة شنايدر من أياد مِن شأنه إفراز دلالة التنوع والتعقد في الأفكار التي تتصارع مع أفكار مضادة، وهذا لم يحدث إلا جزئيا مع محمّد بعد أن اعترفت له بالمهمة الموكلة لها وفاجأها بقوله: " كانوا يزرعون في أرحام النساء حيوانات منوية ضعيفة " وقام بصفعها فتذكّرت مقولة الحاج عبد الله زوج شهد بأن خطط الامريكان في الشرق لا تنجح فاشتهته: " كنت ارتجف خوفا ومتعة تحت ثقله واتلذذ بتلك اللحظات.. واستفزه ليكون شرسا أكثر.. افتحي رجليك.. بدأت ذكورته تقصف في أنفاق فرجي فأهوي رغبة به"[2]

ولكن تبدّد الخوف من تحرر المرأة الشرقية لم يبدّد الخوف من الطغيان السياسي الذي يقف وراء الحرب، وحيث الحرب لا حقوق إنسان ولا تجارة ولا اشتهاء، "لم يكن بإمكاننا أن نوقف الحرب لأن من يمارسونها لا يعرفون قيمة الحياة والإنسان"[3] ويمكن قراءة دلالة ذلك الى بطء التحول الثقافي في المجتمعات الشرقية وتركيبته النفسية قد تبيح له باحتواء فلسفة العدم والاغتراب لمنفعة خاصة، لكن لا يسمح لها بالتحول وتسييد الإنسان بدل استبداد الفكر الواحد القديم، "وكان لأفول أحلام التنوير الإنسانية سببا في سيادة الفلسفات العدمية، الاغترابية، والنسقية، ودخول المجتمعات البشرية في طور من السباق الشرس نحو السيادة

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص33.

[2]. المصدر نفسه، ص109ـ 111.

[3]. المصدر نفسه، ص118.

الشاملة، وبتأثير من "العولمة" أضحى الإنسان حبيس أنماط ثقافية ـ استهلاكية، انتهى إلى حالة من الشعور بالاغتراب عن ذاته وعن هويته"[1]

وتكمن فنية الصوت الواحد المهيمن في فصل من الرواية وتعدد الأصوات في الفصل الذي يليه عن اختلاف مستويات المجتمعات الشرقية الثقافية في حرية التفكير وأيديولوجية الاختلاف؛ فلبنان ليست كما مصر، ومصر ليست كما باكستان، وباكستان ليس كما العراق، وبغض النظر عن إبعاد فكرة السارد المطلق عن الأذهان خاصة وأنَّ تعدد الآراء واختلافها سمة تجريبية انتشرت بانتشار العولمة، فهي سمة من سمات التعدد الثقافي في العالم، هناك فرق في الذهنيات تتطلب مخاطبة الشرق على المستويين الذهني الفردي والجماعي "[2] وفي بنية الحوارية والسرد بالضميرين (أنا):" الشرق يعطينا شعوراً بالخوف على أننا غير محصنين" وبين مارغريت (أنا) وعشيقها "نوا" (أنت): "كنت ستكونين مغطاة بالبوركا.." انفتاح على ثقافة الطرفين المتحاورين بيد أن الأمر مع خطاب الراوي المتكلم/ مارغريت لم يكن ملاحظة أحكام القيمة من خلال تعميم تصور شهد الفردي على الشرق كله في قولها: " شرق بعقول معطلة!.. هذا هو شرق شهد المتعالية المتعجرفة "[3] بدل أن يأتي القول منساب من لسان شهد أو شخصية محايدة، وفي العموم طرحت الرواية منظورا مغايرا للخطاب السائد حول الهوية، وعلاقة الأنا بالآخر، إذ تريد من خلال انفتاح بنيتها السردية على الأصوات المختلفة أن تبني شكلا سرديا منسجما مع الطرح الذي يعطي قيمة جوهرية للهوية المتحررة، حيث تظل موضوعا تقاطعه الرؤى المختلفة والأصوات المتعارضة.

وفي كثير من النصوص الجزائرية الجديدة يسعى أصحابها إلى المتخيل غير الموهم بالواقع لكن تضارب الأفكار وتصارعها هو المحك الحقيقي لذلك لا صيغة السرد، قد يكون الراوي ساردا السيرة الذاتية بالضمير (أنا) غير أنه بحضوره لا تتقلّص الأصوات السردية، حيث في نص أقاليم الخوف كلّما تكلمت مارغريت تكلّم بعدها سارد مشارك آخر كأم وهب أو العمة روزين أو رجل المخابرات محمد ويكون علمه عن الشخصيات أكثر من السارد، واكتفى الراوي المشارك محمد في نهاية الرواية في سرده بالإشارة فقط إلى الضمير أنت (ضمير الرواية الكلاسيكية)، ثم ما إن يتفطن السارد المتكلم ماغي أنه أعلم منه بشخصياته المقرّبة:

---

[1] . بن علي لونيس، الهوية الثقافية من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخوص، ص143ـ144.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص33.

[3] . المصدر نفسه، ص17.

نوا وأياد ووالداها غير الشرعيين وحتى بشخصيات المنظمة: شنيدر وعروة وميتش وبنات الليل في النهاية حتى يفسح المجال لعدد محدود من الأصوات، وهو ضمير الغريزة (الهو) الخاص بالرغبات الجنسية والعدوانية ليتصارع مع ضمير الأنا العليا المثالي، وبكل ديمقراطية، على جسد محمد، وما يكشف عن النسق المضمر ويفضح النسق المسيطر في نصوص فضيلة الفاروق بالتحديد في أقاليم الخوف هو بنية الصراع الثنائي الفني الموعز لانشطار الواقع الثقافي.

ومهما كانت بنية السرد مونولوج نفسي أو بوليفونية موضوعية يتجه الأنا أن يوازن بين تمثل الآخر/ الهو والذات المحلية/الأنا الأعلى ولأجل ذلك يعيش المجتمع والفرد متوافقين مع آخرهما؛ ولعل أقل ما يماثل بنية الخطاب السردي الفني بنية عائلة آل منصور في تنوعها الثقافي: المرأة المحافظة أم وهب وشهد وشمائل، إلى جانب المرأة المنافقة جيلار والمتمدنة المتمثلة لثقافة الأوروبيين نورا وأوليفيا، وسلوى وأختا أوليفيا العانستين نينا وربيكا وراتشيل زوجة صديق أياد، ناهيك عن عالم الرجال المتعدد: زوج أوليفيا وشمائل المتدينين، وزوج سلوى الواطي، وزوج شهد الحاج عبد الله الذي لا يصافح النساء، **"**حين قدّمني الدكتور محمود لمحمّد، مددت له يدي، فزمّ يده إلى صدره واعتذر إنه لا يصافح النساء، فطفحت ذكرياتي في بيت آل منصور على السطح"[1] ومن منظور التماثل بين بنية عناصر الخطاب السردية واللسانية وبنيتها الاجتماعية أكد ميخائيل باختين "أن الخطاب يعيد مسألة خطاب الآخر ويتجسد في الخطابات اللسانية (خطاب مباشر، خطاب غير مباشر، خطاب غير مباشر حر)"[2]

2.2.2.2 الرؤية من الخلف في سرد السيرة الذاتية:

يبقى الصراع **(Conflit)** هو الذي يدفع القصة إلى الأمام سواء كان الصراع داخليًا (داخل الشخصية) أو خارجيًا (بين الشخصيات أو مع البيئة)، بيد أن وجود سارد كلي المعرفة بشخصياته يسير السرد وفق أناه أو خطابه الداخلي، يقوّض البنية السردية التقليدية ويجعل الصراع جزئي والحبكة باهتة أو غير مكتملة/ مختزلة فالحبكة L'intrigue يجب أن تشمتل على **تصاعد** الصراع بين البطل (الشخصية الرئيسية) والخصم (الشخصية التي تعارض البطل

[1]. المصدر نفسه، ص98.

[2]. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ص 150.

وتخلق الصراع مع الشخصيات الثانوية) **والذروة** (النقطة التي تصل فيها الأحداث إلى قمتها وتكون المواجهة في أشدها) **والانحدار**.

فإذا كانت هناك من حبكة لإننا نلمسها في نهاية الرواية عندما تصارع البطلة نفسها بتدخل (الهو) وهو مخزن الدافع الجنسي المكبوت اللاواعي، وإما أن يتغلب (الهو) فترضخ وتكشف هويتها الحقيقية وإما أن يتغلّب الأنا المثالي، وهو أنا الضمير الواعي جزئيا بالعالم الخارجي، والذي يرى في الشرق مصدر تهديد وخوف للغرب لذا وجب تهذيبه حتى بنشر ثقافة الجنس والجسد فيه، غير أن الطرف الثالث (الأنا الواعي) سيرى أنه من المستحيل ممارسة الحب مع الشرق بطريقة الغربيين بل لا بد من الاستسلام والزواج بمحمّد، وكل هذه الضمائر النفسية لها ارتباطات شخصية مجسدة في الرواية، فالهو هو مارغريت ونوا وشوقي وأياد والحاج وهب المولعين بالنساء، وأعضاء المنظمة الآخرين يمثلون الأنا العليا، والأنا الوسطية تمثلها سلوى وشمائل ومارغريت في آخر الرواية لمّا أُطلِق صراحها ورجعت إلى بيروت وانتهت الحرب. ذاك أن بنية الخطاب السردي وبحسب تعريف محمد القاضي للخطاب لا تستثني المونولوج الداخلي: " الخطاب مجال تناول تداول الأقوال بين جهات مختلفة، بين المؤلف والقارئ وبين الراوي والمروي له، وبين الشخصيات وبين الشخصية وذاتها لاسيما في المونولوج الباطني"[1]

وهناك في آخر الرواية إثارة القارئ بالأسئلة الفنية الصادمة والميل به إلى الواقع المأساوي والنهاية المفتوحة، وهو بالذات دخول القارئ طرف منتج للنص كما بشّر به رولان بارث Roland Barth، ودخول الخطاب الروائي سوق المثيرات الاستهلاكية وأوفر هذه المثيرات الجنس بخاصة الذي تكسّره المرأة وتتفنن فيه بخطاب المباشرة الذاتية وضمن مجتمع محافظ. ولقد أصبحت فضيلة الفاروق بعد صدور نص "اكتشاف الشهوة" المروية هي الأخرى بضمير المتكلم (أنا) على غرار أقاليم الخوف أنموذج الكتابة النسوي المثيرة لسخط التقاليد؛ ولعل شد عواطف القراء بمجرد أن تحكي بطلتها مارغريت الجنس بضمير المتكلم كأنها تحكي سيرة ذاتية فيه ما يقال لأن ما يقف وراء شهوة الكلمة سرد خطاب منسجم بين من يتقاسمها؛ فشخصية محمّد دخلت إليها فاعلا من حدث جزئي موهم بالواقع لفنيته (أهو عضو في المنظمة انقلب عليهم؟ أم ممرض وشى بهم لمركزه وكرهه للأمريكان؟ ذلك ما لم تسفر عليه إلا في آخر الرواية) وما يقال عن ماغي ومحمد يقال عن ماغي ونوا.

---

[1] . محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 184.

وكم من صحفيات عربيات حكين سيرتهن الذاتية المليئة بشهوة الكلمة عبر الصحف ومدوناتهن الإلكترونية، لذا فإن التحول في بنية السرد من منظور الرؤية الكلية (من الخلف) إلى الرؤية الجزئية (المصاحبة) مقترن بالخطاب المباشر والمباشر الحر في سرد السيرة، ودلالة الخطاب إذا لم تولد داخل الحوارية تولد داخل الحوار الداخلي والحوار بين ضميرين: أنا أو نحن وأنا وأنت على التوالي فقط مثل قولها: " ارتويت بمائه، وهوائه، .. أخذته بين يدي.. عرفت نهم التزاوج معه وخبرت كل ما كنت أجهله في الحياة معه"[1] وهذه المعرفة بالزوج تنم عن المشاركة فهو زوج وليس غريب، أما سرد المصاحبة والمعرفة بالشخصية معرفة متوسطة تظهر في التكلم بالضمير (نحن) مثل: "كنا نركض معا، نأكل معا، ننام معا، ونحلم معا أيضا"[2]

وتظهر من خلال حوارها مع محمد (أنت) الذي تصورت أنه ممرض: "أنا بين فكي تمساح قلت له، يجب أن تقتلوني، لأن المنظمة ستقتلني حتما.. ــ لا (قال)

ــ نحن لا نقتل النساء! (كنت في حضنه مغمضة العينين..)

ــ لماذا غيرت رأيك؟ (قال)

فأجبته هذه المرة صادقة: ــ بسبب رائحتك، لك رائحة نقية، لك نقاء خارق

ــ أنت تبالغين (قال ووجهه الشرس غائب تماما)

ــ ولكني لم أبالغ، فقد كنت أكره، وكل ما فعلته سابقا كان بحكم الكراهية، وها أنا أحب اليوم"[3] إذْ للمونولوج وظيفتان هما: وظيفة مرجعية: تخبرنا الشخصية عن ذاتها ومواقفها إزاء الآخرين، ووظيفة انفعالية تعبيرية: تعبر الشخصية عن أفكارها وما يدور في ذهنها، ناهيك أن "العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأنّ الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة"[4] وشخصية محمد الثانوية ليست جاهلة بما يعرف الراوي، والعكس.

3.2.2.2 إلغاء الحبكة المتماسكة والحدث الرئيسي:

بينما نجد أن الدفاع عن حرية شخصية الخادمة ريكا في بيت العمة روزين وطوني ابن عم مارغريت في بيت عمومتها (جدها) في الضيعة بالاعتقاد بالبوذية بدل المسيحية، والحق

---

1 . المصدر نفسه، ص9.

2 . المصدر نفسه، ص15.

3 . المصدر نفسه، ص 115.

4 . ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تــر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقــال، ط2، الدار البيضاء، 1986، ص266.

في الزواج بالروسيات الشيوعيات على التوالي شكّل حدثا جزئيا للحدث الرئيسي، وهو تلقيح نساء لهن قدرات عالية بنطاف العالم الشرقي من قبل منظمة المتاجرة بالأعضاء البشرية التي تنشط ماغي ضمنها، لأن ريكا وأي فتاة روسية أخرى قد تكون مستهدفة من قبل ماغي بعد بنت الليل الرومانية، فبناء السرد الذاتي ولطبيعة نوازع شخصية البطل السارد المفكَّكَة جعل من التصاعد مستوٍ ومشتت ومفتت هو الآخر بين الأحداث الصغيرة.

لكن تعدد الأصوات السردية طفح بدلالات إيديولوجية عدة أجلاها جميعا أن الحرية مكون متجذر في الحياة السوسيو-ثقافية لعائلة البطلة، من ثمة يكون ذلك مسوغاً لها لرواية الجنس بضمير الأنا من جهة، ونقد الطائفية التي جرّت البلاد لحرب مدمرة، وهجرت للبنانيين عن بلادهم، وهناك من العائلتين من يكره اليهود كرها استعدائيا كراتشيل وشعيا وذلك معناه استمرار الطائفية في البلد من جهة أخرى، و"تتعب أوليفيا في جعل العمة روزين تستوعب أن البنت (ريكا) حرة في معتقدها الديني.."[1] و"أخوهم طوني تزوج شابة روسية اسمها "أولغا".. فتاة مريحة.. فهي بلا دين وبلا طائفة وبلا سياسة.. للأسف سمعة البلغاريات والأكرانيات سيئة في لبنان.. جُلبن إلى بيروت للعمل في الكباريهات والدعارة المشروعة "[2] وهذه المباشرة تعطي مسوغا فنيا لإمكانية مطابقة السارد مع الكاتب، بيد أن الكاتبة "نفت في مقابلات صحفية منشورة أن عائلتها تبرّأت منها أو أن تكون كاتبة جنس، وأنها بصدد التوبة عن الكتابة عن مسقط رأسها، لكنها لن تتوب عن الدعوة لحرية الثقافة"[3]. فلا تطابق في للهوية Identification مع حياة بطلتها مارغريت نصر فنيا عدا في الجزء الأول من الرواية لأن الحوار والمونولوجية لا يدّعيان رجحان الرأي الذاتي كما يدّعيه الجدل[4]

إنّ في خلق الشخصية الحوارية المتعددة الأصوات التسويغ لاختيار إحداها كي تطابق رؤية المؤلف ـ حيث هذه الشخصية المُسوِّغة منذ البداية مهيأة كي تحمل فكر تحرري ثائر على ما تسمّيه التقاليد العمياء والقيود الظالمة ـ لذا فإن خلق توقعات القارئ والمروي له المصطدمة بالواقع السياسي والثقافي مدًا وجزرًا في الرواية الجديدة نتيجة لأسلوب فني جديد

---

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 22.

[2]. المصدر نفسه، ص26. ينظر جينز بروكمير ودونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص212.

[3]. جميل السلحوت، رواية اكتشاف الشهوة ودخول العولمة بجسد المرأة، 2010/12/12، دنيا الوطن، الرابط : https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/12/12/215965.html

[4] . ينظر الرواية، ص 113ـ115.

تآكلت فيه الحبكة وطغى فيه السرد الذاتي: "عددا معتبر صدر في العالم العربي في السنوات الأخيرة استفاد من الحياة كأسلوب، والحياة تصدم أفق التوقع لذا فإن الروايات الجديدة تصدم أفق توقع المتلقي، وفي كثير من الأحيان تكون قاسية على قارئ كلاسيكي.."[1]

إذا كانت القصة هي المادة الحكائية المشكلة من المكونات السردية المعروفة (الزمن، الرؤية، الصيغة) فإن الحبكة ليست سوى الصراع والتشويق في بنية السرد أو " الأحداث في ترابطها وتسلسلها في علاقاتها بالشخصيات، لذا قيل الحبكة هي الشخصية: سواء في صراعها الداخلي مع قِيَمها وأفكارها الخاصة أو مع قوًى خارجية؛ أشخاص آخَرين أو مؤسسات مجتمعية أو حتى قوًى تنتمي للطبيعة أو الغيب؟"[2] وبما أن السارد هو الشخصية الرئيسية المتكلمة فكثيرا ما تلغز تعاليقه الداخلية المفككة الحدث الرئيسي، فهو يعرف متى يكون ساردا كليا ومتى يكون ساردا مصاحبا، "أنينه الليلي الدائم كثيرا ما جعلني أشرب كثيرا.. وأدخن"[3] لا غرو أن يتضح الجانب الفني في السرد من تداخل نوع الخطاب والمادة الحكائية وأسلوب السرد، من ذلك تبدد منطق الحبكة المتماسكة في الرواية الجديدة.

و"الحبكة المتماسكة"[4] حسب الناقد محمد أيوب عكس الحبكة المفكّكة تحوي على تسلسل وترابط الأحداث تصاعديا إلى التأزم (الذروة) فالانحدار نحو النهاية والحل، فالحبكة المفككة ميزة الرواية التشويقية القائمة على حضور مكثف للألغاز المثيرة للقارئ في سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة كما في الفصل الأخير في رواية **"**أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج، ونصوص محمد مفلاح الجديدة على سبيل المثال لا الحصر، وتظهر جليا بعد حدث القبض على نوا في بغداد حيث تتوالى نتائج هذا السبب بشكل معاكس لرغبة مارغريت وتظهر حقيقتها كجاسوسة: **"**فتغمزني سلوى وتهمس بلؤم: كل بيت منصور عندنا خشة، لبسوا الحجاب أو ما لبسوه .. لماذا لا يرسلون لي ممرضة سألته. ــ ثانيا أنا لست ممرضا.. كان سيخرج لكني أوقفته بسؤالي: لا تصافح النساء ولكنّك تعمل في مؤسسة تهرب نطاف أبناء بلدك في أرحام نساء أجنبيات إلى أمريكا"[5]

---

[1]. إسماعيل يبرير، أساليب السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، 2012/9/3، جريدة الخليج، الرابط: www.alkhaleej.ae/home/print/...3d08.../

[2]. محمد عبد النبي، الحكاية وما فيها، السرد مبادئ وأسرار وتمارين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017، ص71.

[3]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص11.

[4]. محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في غزة والقطاع (1967-1993)، غزة، 1996، ص8.

[5]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 19ـ101.

هناك كثير من العناصر السردية المفتوحة على التأويل في النصوص الرواية الجزائرية الجديدة (كأنما لألغازها أو طريقة انتظام الحدث على شاكلة نصا الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي وكيف ترضع من الذئب دون أن تعضك، وهي مشتّتة بين أحداث صغرى عدة أو في طريقة انتظام الحدث الرئيسي المؤدي إلى الذروة؛ أتكون الذروة في البداية أم في الوسط أم في النهاية[1]؟ ولعلّ إلغاء الحدث الرئيسي المحرّك للنص كما في نصنا هذا سيجعل من الذروة ذروة نهاية القصة، ومن المنظور التأويلي للخطاب يفكك القارئ/ المروي له فإن خطاب مارغريت الذاتي مع نفسها وهي تسرد طبيعة الشرق وطبيعتها التي تأبى الشرق، ولكنها تشتاق إليه ملغز ومشتّت؛ فما تريد الوصول اليه غامض يقتضي تأويلا كقولها: "ولا أدري من سوء حظه، أو من سوء علاقتنا وافقت"[2] هذا التسويئ للحظ يوحي إلى أن حدثا سيحدث محطما هذه العلاقة الزوجية.

والقارئ هنا عليه بسد الفراغات ويشارك الكاتب في تصور النهاية في غياب الحبكة وقراءة من هذا المنظور (لغياب وضمور الحبكة) يعد في حد ذاته بناء فنيا وتأثيرا خطابيا نتيجة خلق صراع في ذهن القارئ النموذجي (المروي له) ودخوله كطرف منتج للنص الروائي الجديد كما يقول إيزر وُلفقانغ Iser .W.: " كل عمل أدبي غير تام من حيث المبدأ، ويحتاج لمن يملأ مواقع اللأّتحديد ــ الفراغات ــ فيه باستمرار في كل قراءة"[3] ولعل من هذه الفراغات ارهاصات ضمور بناء الحبكة في أفق السرد بادٍ قبل رحلتها للبحث عن نوا المخطوف، كقولها: "لكني كنت أتضايق من الأهداف التي غابت من حياتي"[4] فهل هناك أهداف غير معلنة في رحلتها إلى الشرق غير التعرف والمتعة أو حتى استرجاع إرث والدها المتوفي بعد انفجار شرم الشيخ؟ وهل لهذه الأهداف علاقة بجنسيتها الأمريكية؟

إن مفهوم الحدث في الرواية الجديدة تغيّر عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية شأنه شأن العناصر السردية الأخرى، فلا نلفي مراعاةً لذلك التسلسل والتتابع الكرونولوجي المنطقي للأحداث واعتماد مبدأ التطور التدريجي، فقد تبدأ الرواية من النهاية، وقد ينطلق السارد

[1]. إما بسرد مجموعة من الأحداث الصغرى أو كسر توالي الحدث بافتعال الفاجعة Tragédie منذ البداية من دون صراع ثم محاولة تبريرها عبر مراحل الرواية: فالحبكة المفككة في نص "متاهة ليل الفتنة" لأحميدة عياشي تبدأ من حادثة مقتل مجموعة من المعلمات ذبحاً في حافلة قرب سيدي بلعباس وتأتي الحيثيات بعدها كشرح لظروف الحدث.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص31.

[3] .Wolfgang Iser, l’Acte de Lecture, traduit: Evelyne Syncer, Ed Liege, Paris, 1995, p102.

[4] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص27.

من الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك يتبنى تقنيات سردية مدمرة لخطية الزمن[1] وكان بإمكان السارد الربّط بين حرب الطوائف الدائرة في لبنان وحرب العراق الأهلية وصولا إلى اكتشاف نشاط مارغريت الجاسوسي باصطناع حدث بؤرة (تلقيح الدكتور محمود لمارغريت وظهور الممرض محمد مثلا) تدور حوله تلك الأحداث صغيرة وتساعده في تصاعد الصراع دون خلق تشويش الانفصال في ذهن القارئ، من تداعيات البحث عن المتعة التي ترافق السارد كلما سافر الى بلد شرقي آخر أو تسويغ ما حدث للسارد للقارئ؛ بجعلها دون أصل، عندما تذكر أنها لقيطة فلسطينية وليست ابنة نديم نصر وناني اللذان كان لهما صفقات هما أيضا مع الزبائن، ولو أنه هكذا هم الصحفيين، فنوا هو كذلك لما سافر لبغداد كان يبحث عنها، وذلك يظهر في كلام محمد الذي فيه تسفيه لأعضاء المنظمة دون العلم بها "امرأة لا يمكنها أصلا أن تحب رجلا قذرا كنوا، وتذهب بحثا عنه في بغداد.. ما رأيك يا سيدة السلام؟ ماذا أيتها الذكية"[2]

غير أن دلالة ذلك اعتزاز مارغريت بثقافتها الأمريكية رغم أنها دون هوية، فالذي يفكر بأدوات الثقافة الغربية، يبدو مفهوم الهوية متحركا، متغيرا، تاريخيا، وتبدو الهوية داخل هذا الاتجاه وجها من وجوه الثقافة، فالهويات عند ستيوارت هول "لا تكتمل ولا تنتهي أبدا، فهي دومًا كالذاتية نفسها في تطور وتغير (..) فالهوية هي دوما في طور من التشكل الدائم"[3] وهي في ارتباطها بالثقافة (بالعولمة) عند الاتجاه المقابل/الشرقي محمد تتستر بخطط نفعية براغماتية وتحركها أنساق ثقافية مسيطرة وقوى مهيمنة.

والسرود والأحداث الجانبية المحيطة بالعقدة (الصراع[*]) تسوّغ للراوي إصدار الموقف الذي يرتجيه، وهو ذم روحانية الشرق وتخلفه بعدا وليس قبلا،" أما الله **فأظن** أنه يسمع أصواتنا بكل اللغات، إناثا وذكورا، لئن صلينا قعودا أو نياما فاللّه وحده من يقدّر ذلك"[4] أي الانتصار لقيم المسيحية والعولمة الثقافية اليوم على حساب قيم تراث الشرق، وتجعل القارئ

---

[1]. بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة في رواية البحث عن الوجه الآخر، 2008/05/20، منتديات ستار تايمز، الرابط: www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238 .

[2]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص 108.

[3]. لؤي علي خل، الهوية العربية الإسلامية التباس الهوية والثقافة، تباين، المجلد 5، العدد 19، شتاء 2017، ص100. نقلا عن ستيوارت هول، هويات قديمة وجديدة، اثنيات قديمة وجديدة.

[*]. تتضمن الحبكة السردية مجموعة وضعيات هي الاستهلال ووضعية الاضطراب (العقدة) ثم وضعية الصراع فوضعية الحل ثم وضعية النهاية.

[4] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص33.

يهضم تحول السرد عن طريق انتظارات توقعاته التي كوّنها حينئذ، حت هي تقارير حرب دار فور وحرب سقوط بغداد أو كوسوفو أو غزة لا تسطيع ذلك دون فنية البناء؛ فلا بد أن يأتي موقف الراوي من هذه الأحداث متفاعلا مع موقف الشخصيات بتأزّم مقنع فنيا (مُحبَك) فمن دلالات التأزم ليست التعليقات والخواطر الذاتية الفنية كقولها: "كان ينظر إلى الكورنيش الذي يعج بالناس ويقول لي: ــ يجب ألا يخدعك هذا التعايش إنه دوما التعايش الذي يسبق العاصفة"[1] لكن صراع الشخصيات المادي والفكر حول الموضوع المرصوصة البناء.

لكن هل من تبلور للعلاقة بين السارد والقارئ تهدي لكشف دلالات الأحداث المروية بعد تحليل الصيغة السردية وتقنياتها، وفهم وجهة نظر السارد الأنثى: مارغريت؟ الإجابة تقول أن وقع النسيج البنائي في نفس القارئ يثمر إحساسا بالجمال يتلوه لا محال دلالة الخطاب، من ثمة إدراك أن وراء السارد المتكلم قضية إيديولوجيا يسعى إلى بلوغها، وهي قضية معقدة تعقد علاقة الغرب بالشرق تاريخيا، فلِما حشر وتورط مارغريت إلى الأذنين في قضايا ليس لها فيها لا ناقة لها ولا جمل؟ من منطلق أنها صحفية شابة مسيحية وليست بالسياسية ولا بالراهبة، همّها السعادة مع الآخر الذكوري الذي جرهُ القدر إليها صحفيا مسيحيا مثلها أو عالما سنياً وشرقيا لبنانياً، وهي بنفسها تؤكد لأياد ونوا ومحمد أنها بصدد ممارسة الحب معهم ومع الشرق: "كنت أصرخ مصابة بنوبة غضب فجائية و"نوا" يقترب مني هامساً: "نو بيبي" ثم أخذني بحضنه واحتواني برفق، وراح يضغط علي شيئا فشيئا حتى هدأت ولكني انفجرت باكية"[2] لولا أنها بصدد تجسيد الصراع الحضاري الجدلي بين الشرق والغرب الذي جوهرها التقاليد الدينية التي لا يفرط فيها المسلمون، لأنها تشكل الهوية الثقافية، هوية التي أصبحت محط استقطاب وشد وجذب مع العولمة. وذلك ما تخوفت منه، سهوها وهي في أحضان الحب والاستمتاع بالمهمة: "عشت حياة ممتعة بين بيروت والضيعة لكني كنت أتضايق من الأهداف التي غابت من حياتي، وحلقة الفراغ التي أدور فيها شيئا فشيئا.."[3]

ضف إلى ذلك إمكانية محاولتها الانتقام لمقتل والدَيها بالتبني نديم نصر وناني أمام عينيها في شرم الشيخ، في تفجير مرتبط بالجهاديين إذ الصراع السياسي الديني/ الحرب بين المسلمين السنة والشيعة والمسيحيين في لبنان يتحالف فيه الأصوليين مع الجهاديين، مع السلفيين، مع

---

[1] . المصدر نفسه، ص51.

[2] . المصدر نفسه، ص47. لعلّ التشبث بتلك الهوية مصدره قرآني ﴿ لن ترضى عنك النصارى واليهود حتى تتبع ملتهم﴾ الآية 120 من سورة البقرة.

[3] . المصدر نفسه، ص27.

الإخوان ضد الآخر، الكافر مسيحيا أو علميا محليا أو عالميا كما يظهر في مخاطبة أفراد الشلة (أطراف الثنائية في عائلة آل منصور) بصيغة (أنتم) لها: "أصبح يخاطبني بصيغة جديدة لم أعد بالنسبة له مارغريت، بل أصبحت (أنتم الأمريكان).. أنا: الأمريكان بالنسبة للجميع.. وكنت أفرق في سياقات الحديث بين أن يوجه لي الكلام كأمريكية وبين أن يوجه لي كلبنانية تأمركت"[1]

والراوي مارغريت شخصية من القصة، فهو سارد داخل حكائي مشاركا في أحداثها وأقوالها بما في ذلك ما يتعلق به هو شخصيا، وفي هذه الحالة نحن أمام النمط الذاتي حكائيا، لذلك وهو سواءٌ كان في عائلة زوجه أو في عائلة أبيه يدخل في صراع ثنائي مصدره ثقافي دفاعا عن أمريكيته (مع شمائل) وعن مسيحيته العلمانية (مع روزين) "كنت دوما أحلم وأخطط أن يكون لي أولاد يشبهونني أنا وأياد كما كنا بنيويورك"[2] وعن أنثويته، وأخيرا التستّر عن عمالته وجاسوسيته لأمريكا؛ "لماذا لا تسكتين؟ أجبته: كوني ساكتة لا يعني أن هذه الأفكار لا تدور في خاطري"[3] أو لا يسعى أن يكون طرفا ويبقى محايدا مثل قضية ريكا البوذية، وهذا النمط من السلوك الجمعي وعلى هيئة هويات عرقية-ثقافية هي متغيرة، وتقف مع تجدد العالم وثقافته المتحولة بخاصة اتجاه الجنس حيث رؤيتها للحمل: "الحبل بدون الزواج دنس" ومن جهة أخرى توافق قول محمود: "الجنس رحمة أليس كذلك؟"[4]، والسلوك الاجتماعي اتجاه خطاب ثنائية المدنس والمقدس بقي منحاز للمقدس، فغدت أزمة المجتمع العربي الجزائري واللبناني السني اتجاه الجنس خارج الزواج/ خطاب الجسد جدلية (كما هي فكرة المساواة والديمقراطية) فإما هو غامض وطهراني كما تناوله نص الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، وإما ذاتي/ نسوي متوجس من عبء التقاليد كما صوره نص "الأسود يليق بك" و"أقاليم الخوف" وغير واقف موقف ثابت واضح إزائه.

4.2.2.2 تعدد الشخصية واختفاء البطل:

لعل ارهاصات جمالية التفكك في بناء الشخصية الروائية الشكلي والوظيفي لم يأتي اعتباطا (كوحدة تحمل مدلول) فقد بدأ مع أفول وسقوط اليوتوبيات ووثوقيات الصدمة العربية بعد 1967 والجزائرية بعد 1988 والغاية لا زالت إحلال الاختلاف محل التطابق والتماثل، بل مضى

---

[1] . المصدر نفسه، ص29.

[2] . المصدر نفسه، ص24.

[3] . المصدر نفسه، ص101.

[4] . المصدر نفسه، ص100.

خطّها الفني متجاوزا الهيمنة؛ فضمور البطل التقليدي الخارق تطور إلى اختفائه تماما مقابل تعدد وتشتت وتشيؤ الشخصية، وظيفتها سد ثغرات في بنية السرد وأطلق على ذلك مصطلح جمالية التفكك سواء من حيث دورها (رئيسية وثانوية) أو من حيث بعدها الفيسيولوجي (الجسمي والاجتماعي والنفسي والفكري) أو من حيث وظائفها (فاعل للحدث، عنصر جمالي، التحليل النفسي، المتكلم بالنيابة، إدراك العالم والآخرين)[1] من أجل اختراق سطح المعني الجاهز أو إرباك جاهزية الكتابة المألوفة لابد من حوافز سردية نحو وجهة تقنية جديدة، آفاق وتخوم الذات والمخيال والوجود، وبقي للشخصية دورها الفني غير المنتقص مقارنة مع الرواية التقليدية برغم أنها تشيأت وتفككت وانشطرت في بنائها الفني لأن " كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بالضرورة بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريباً"[2]

وهكذا أصبحت الشخصية في السرود الجديدة، عاملا أو فاعلا يرمز أو يلعب دور اللغة أو المكان: "فمفهوم الشخصية في الرواية الجديدة انصهر مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى وقد أثبت عمار زعموش العلاقة التكاملية الموجودة بين الشخصية والمكان كإعطائه البعد الأنثوي الأمومي (..)"[3] فمحمّد هو رمز لرجولة الشرق وأياد رمز الاقتدار العلمي المهدر وشهد رمز التمظهر التراثي، ومارغريت رمز الشخصية المتفككة والمتمردة. وهناك تصنيفات عدة للشخصية: بالنظر إلى وظيفتها النحوية أو الدلالية (بروب وسوريو وجريماس) فهي عنصر مدمج داخل المستوى المحايث في شكل قيم ومواصفات حسب سعيد بنكراد، بنيتها التصويرية تخلق ضمن الإطار الإنساني عمق ثقافي محلي خاص. وتبعا للشخصيات الموجودة ومرجعيتها عند فيليب هامون ميزنا **بين المواصفات السيكولوجية** للشخصية (كينونة الشخصية الداخلية : الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف) **والمواصفات الاجتماعية:** وضع الشخصية الاجتماعية وإيديولوجيتها وعلاقاتها الاجتماعية **(**المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل /طبقة متوسطة /بورجوازي /إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير /غني، إيديولوجيتها، رأسمالي، أصولي، سلطة) وأهملنا **المواصفات الخارجية**.

1.4.2.2.2 مارغريت: شخصية إيديولوجية وبطل مفكك:

---

[1] . رولان بورنوف، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991، ص144.

[2] . ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص59.

[3] . عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، ص208.

شابة أمريكية من أصل فلسطيني غير معروف تبناها زوج لبناني: نديم نصر وناني، تزوجت من العالم اللبناني أياد المسلم في نيويورك أين كانت تعمل بالصحافة، وأثناء عودتها لا تخفي ماغي (الاسم المدلّل لها) نقدها للشرق وتراثه بشكل استفزازي وأنثوي أي بتوظيف انحلالها وتمردها وبالضمير أنا أثناء سردها لسيرتها الذاتية، كما في قولها: "أختها شهد، لا تكف عن إلقاء درسها الممل عن محاسن الإسلام ودعوتي إلى اعتناقها"[1] وفي قولها: "شهد لا يمكنها سوى أن تكون أفعى سامة تضيف بردّها"[2]

وتقوم الرواية على بنية المنولوج والاسترجاع، وقد اعتمدت على التبئير الداخلي، إذ تمر الأحداث من خلال بطل واحد هو مارغريت نصر، ما ساعد على وجود هيمنة المنولوج، والذي يطغى أحياناً على الحوار المباشر، ما جعل الرواية تنقسم إلى عالمين: عامل واقعي قبيح يكشفه السرد المباشر للأحداث في غرف تحقيق وتعذيب عملية سرية عملت في المنظمة السوداء تحت شعار "زرع البذور الذكية" وفشلت فيها ببغداد، وعامل حالم في بعض جوانبه يرسمه المنولوج الداخلي، وهنا حقق حلمها وظائف عديدة، الأولى: وظيفة اجتماعية، والثانية: سيكولوجية، والثالثة فكرية، والأولى تعمل على إشباع الرغبة الشخصية في تحقيق ما تصبو إليه اجتماعيا"[3]

ومن المفترض ما دام البطل /السارد أنثى شبقة بأن لا يهمه في أمر تصدّع هوية الشرق شيء، غير أمر هؤلاء الذكور الشرقيين الذين تقيم علاقات حب معهم، بكل وعيها الغربي، لذلك جاء التحول من سرد ما يشبه السيرة الذاتية قبيل ولوجها إلى بيت آل منصور (بالضمير أنا)، إلى السرد الحواري بضمير متعدد (هو، وضمير المخاطِب أنت) بعد الولوج؛ ودخلت كشخصية مطابقة لصوت الكاتبة فضيلة الفاروق ضمن عدة أصوات سردية، أملا في وضع اليد على جرح أزمة التفكك الأسري، ليرمز انفصال ماغي عن زوجها إياد إلى الشرخ الذي أحدثته العولمة على هوية الأسرة الشرقية المنغلقة كأبناء البلد الواحد الصغير لبنان.

"فالرواية الجديدة إذن هي تعبير فني عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، وفي ظل تفتت القيم الأخلاقية والمبادئ (..) وحيرة الذات الفردية لابد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدل جماليات الوحدة والتناغم"[4]، بينما يكون صوت البطل طاغيا و وعيه تاريخيا من

---

[1] . المصدر نفسه، ص13.

[2] . المصدر نفسه، ص17.

[3] . ضياء غني لفتة وآخرون، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011، ص118.

[4] . فيصل النعيمي، جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج "شرفات بحر الشمال" نموذجا، ص54.

وعي الكاتب في الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد، أما في الرواية الجديدة "فوعي البطل وعي غيري، غير محدد ولا يتم التستر عليه، وليس مجرد موضوع بسيط لوعي المؤلف"[1] إذ تشعر البطلة مارغريت مثلًا بالرتابة برغم من كونها صوت مسموع وسط حشد من الأصوات المتضاربة في عائلة آل منصور، ما جعلها تترك بيروت وتقفل راجعة إلى مقر عملها بنيويورك.

واقتصرت بطولة مارغريت في طغيان صوتها أثناء وصف الشخصيات وصفا ذاتيا انطباعيا حين سرد سيرتها، فقد" أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة حسب رولان بارت الذي أعلن موت البطل"[2] فقدَ البطل بريقه في خضم تدافع الأصوات المقابلة لصوت الراوي والمؤلف عندما يطابق شخصية البطل؛ كأن تمرّر الشخصية المتدينة رؤيتها (المتناقضة) كشخصيتي شهد وأمها أم وهب في النص فوق رأي السارد؛ فشهد تزور بيت أخيها أياد (زوج السارد) وتتفحص وجود المنكرات: "وقد أثنت شهد أكثر من مرة عليه حين كانت تزورنا وتتفحص زوايا البيت بحثًا عن المنكرات.

ــ يعني تُبت خيّي؟ تسأله فيؤكد لها: ــ وللّه تبت أختي إن شاء الله فوت عجهنّم إذا كنت عمكذّب!"[3]

"والشخصية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عبره كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية الضرورية لنمو الخطاب الروائي واطراده"[4]، لا عجب إذن من كون النصوص الروائية الجديدة بعثت الحياة في الأشياء وأماتت الشخصية، كونها توائم في أساليبها وخصائصها نظريات ما بعد الحداثة ناهيك أنها جاءت مواكبة لها زمنيا، وما بعد الحداثة في النقد الأدبي تدعو إلى التعددية والاختلاف واللا نظام، وتفكيك ما هو منظم، وتجعل من الممكن التطابق بين البطل والمؤلف في رواية الاعترافات وسيرة الذاتية بضمير المتكلم الغربية تعبيرا عن انفجار الذات ورفضها الأداتية القاتلة للجوانب الإنسانية وعلى غرارها مضت روايتنا:" أحضر لي رزمة من الأوراق، وأقلاما وطلب مني أن أكتب، وحين أتعب من الكتابة أطلبه، يغلق الباب خلفه ونتناكح"[5] بيد أنها "هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي

---

[1] . نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب تحليل الخطاب الشعري والسردي، ص121.

[2]. محمد العزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1998، ص18.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

[4] . محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1999، ص152.

[5] . المصدر نفسه، ص114.

محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية"[1]

2.4.2.2.2 شهد: شخصية إيديولوجية وسيكولوجية:

أما الجانب السيكولوجي لدى شهد بدا في تعصبها لشرب أخيها للخمر ومظهرها كشخصية بورجوازية، وفي رأيها حول الحجاب: "والله ما حدا حرّف الدين غير أمثالك"[2] و"أه، (تقول) الناس كلها صارت جهلانة، هلا اليوم تذكروا يحبوا بعض"[3] وتتدخل في حياة الحاج وهب بقولها: روح تشيّع وتزوج متعة أشرفلك. وبرغم أن "الشخصية ما هي سوى كائن من ورق، لأنها منتوج الخيال الفني للروائي، ومخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل أن يكون انعكاساً لشخصية واقعية (..) بدأ دورها في الرواية الجديدة يضمر ويتراجع شيئاً فشيئاً حتى أو شك أن يختفي"[4] غير أنها تتدخل في علاقاتها مهما كانت محدودة في اتجاه سير الأحداث التي يرويها السارد، فشهد توتر أعصاب السارد مارغريت وتجعلها تضحك بينما أوليفيا (بنت عمها المسيحية) تشتاق لها.

وبالرغم أن شهد امرأة متحجبة ملتزمة إلا أنها تعيش حياتها متعالية كأنها ضابط سام في الجيش، تكلك سلطة المال، وبذلك كانت لها المكانة والكلمة داخل الأسرة، وهي نموذج من النساء العربيات الثريات، تعتقد هي ومعظم أفراد عائلتها أن الغلبة لصاحب المال والنفوذ دائما، وهذه المرأة هي صورة للمرأة السلبية في المجتمع الإسلامي، التي ظنّت أن صاحب المال هو صاحب الحق والصواب وبذلك ساهمت في إساءة التمثل لأحكام الدين، وإظهاره في صورة سلبية للأخر.

3.4.2.2.2 شمائل وأم وهب (شخصية اجتماعية): شمائل هي البنت الثانية لأم وهب زوجة الحج منصور بعد شهد وقبل جيلار ونورا، زوجها فقير متدين وهي بسيطة لا تعبأ بالمظاهر المادية أما من الجانب التديني تشبه شهد لأنها متمظهرة بعض الشيء ومن يفعل ذلك يروم

---

1. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris, 1972. P216.
2. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص18.
3. المصدر نفسه، ص41.
4. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص38.

علاقات مشبوهة ومشوبة بالنفوذ مع الناس ومع السلطة:" ــ لماذا لم تتحجب ابنتك؟ سألتها. ضحكت شمائل وأجابت:

ــ أنا لست شهد. قلت: ظننتك ستفعلين.

ــ في صغري كنت أظن أن حجابي سيميزني.. إلى اليوم أتساءل لماذا لم يحميني الله من اغتصاب المتوكل"[1]

وتختلف شمائل عن أختها شهد، وهي تشبه النساء العاديات لولا أنها اغتُصبت في طفولتها من قبل معلمها المتدين، لكنها سيدة قوية تعتمد على نفسها، تمثل صورة للمرأة المسلمة التي آمنت بمبادئها وبحجابها، آمنت بأن المسلم الحقيقي في جوهره وليس في ظاهره، وذلك لا يعني عدم ازدواجية شخصيتها، يكفي أنها رأت أن الحجاب هو السترة بعيدا عن التفاصيل، ورأت أن العفّة هي الأخلاق والتربية الصالحة، وبذلك تعطي صورة صحيحة عن الإسلام للأخر في لبنان، من منطلق أن الإنسان حر في معتقداته وتصرفاته دون قيد أو سلطة في هذا البلد، ومن هنا نجد أن شمائل تحمل صورة ايجابية بالنسبة للإسلام والمرأة الشرقية عامةً.

أما والدتها أم وهب أو "تيتا" هي مسلمة لبنانية متسامحة مع بنات آل المنصور السريعات التلون بخاصة الطائشات سلوى ونورا وجيلار التي لما تزور بيروت صيفا تنزل البحر سافرة بالمايوه فتحزن أم وهب كثيرا وتقول: "رحمتك يارب، اهديها دخيلك اهديها"[2] واهدي مارغريت الى الإسلام حتى تحظى بالجنة. وبكائها الهستيري على أخيها سليمان المهاجر إلى أمريكا لا يوقفه إلا تضامن واحترام أبناءها الذين أعلموها أنه مصاب بالطرش فتغفر لهم زلاتهم لكن تبقى تميل إلى شهد أكثر: "وهذا الاختلاف بين بنات آل منصور لا يزعج كثيرا أم وهب فحين يفتح موضوع بناتها تجيب: البطن بستان يجيب أشكال وألوان"[3]

وتعبّر شخصية أخرى عن رؤيتها المتحضّرة (شمائل)، وشخصية ثالثة عن رؤية شيوعية (طوني) والشخصية الرابعة عن الرؤية الأرستقراطية ــ سلوى السّافرة وجِيلار التي تتحجب في الكويت وتخلعه في بيروت ــ وراتشيل التي تحب إسرائيل وهكذا دواليك، هذه الشخصيات هي نماذج من المجتمع العربي والدرزي، والتي تحمل رؤى مختلفة معبرة عن الواقع الذي تعيشه المرأة في بنية المجتمع الثنائي الثقافة، كما تعبر عن صورة المرأة الشرقية، فبعضها إيجابي

---

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص73ـ74.

[2] . المصدر نفسه، ص19.

[3] . المصدر نفسه، ص18.

والآخر سلبي بالنسبة لقارئ على علم يأن السارد الذي أخبره بمواصفاتها ينتمي إلى هذه البنية، فلا يقتنع بحكمه الذاتي الجاهز كما في الرواية المونولوجية الأحادية الصوت في الرواية التقليدية؛ بيد أن الرواية الجديدة قد تخلصت بشكل من الأشكال من المنظور المطلق واستبدلته بالرؤية البوليفونية القائمة على فلسفة النسبية وجمالية التفكك لدى البطل السارد، حيث للا وعي والانشطار والانحلال سرعان ما يتحول الى نقيضه: "وكما الموتى الذين تتسلل أرواحهم إلى أجساد أخرى، تركت روحي القديمة هناك تلهو بها منظمة مشبوهة اسمها" النسور السوداء" وزرعت روحا جديدة في جسدي ولدت بعد مخاض عسير من رحم الحب"[1]

4.4.2.2.2 العمة روزين: شخصية إيديولوجية: هي من أبناء عمومة ماغي المسيحيين المتفرقين عبر العالم وتعيش في الضيعة، وقد أعيتها الشيخوخة ومرض الباركنسون، وهي من ساعد مارغريت على التعرف على أفراد عائلتها، وهي تؤدي الصلاة ومتعصبة للمسيحية ولا ترضى بالتمثال الرّب لخادمها ريكا :"عمرها ما ترضى، أنا فهمتها من أول يوم، هون فيه الله والمسيح"[2] لذلك ظلت حزينة عندما علمت أن زوج ابن عمتها ماغي مسلم وليس مسيحي قائلة لها بمزاج محتقر وناقم:"وكيف تزوجتوا؟ غيرت دينك شيء؟.. تزوجتو عالموضة يعني؟!"[3] ولم يعطي السارد أهمية لشكل لبسها عكس شهد وشمائل مع أنهما يتشابهان في إيلاء الدين قيمة والعيش في بذخ.

5.4.2.2.2 نوا وأياد ومحمّد: شخصيات مهنة ورأسمال وسلطة:

هناك تشاكل ثنائي مجاله الصراع السياسي بين محمّد وشعيا والحاج عبد الله وجاد الحق والمجاهدين الأفغان، وهم يرون ان أمريكا امبريالية غربية تريد السيطرة على الشرق ونوا (وفي صفه مارغريت) ترى الامبرالية الوحيدة هي امبريالية الشرق اتجاه الهويات التي تناظل من أجل حقوقها فابتلعتها الأنظمة الشمولية بافتعال الحروب، "نعطي لهؤلاء الاذكياء فرصة لا تقاوم ليعيشوا بيننا، ويدعموا المشروع الأمريكي، ولكنهم لسبب عاطفي يبقون هنا، تقتلهم أنظمتهم شيئا فشيئا، وتحولهم مجتمعاتهم الغبية الى أناس عاديين،.. هذه الشعوب تقتل كل شيء العقول الذكية، البشر، الأفكار.."[4] وأياد العالم تزوج مارغريت وعاد بها من نيويورك إلى بيروت، وكان طموحا في نيويورك وحين عودته إلى بيروت أصبح متغيرا وعاجزا، ومتهرب من

---

[1] . المصدر نفسه، ص119

[2] . المصدر نفسه، ص22.

[3] . المصدر نفسه، ص23.

[4] .المصدر نفسه، ص94.

الواقع فيعيش في خيال دائم، وكانت علاقته بزوجته قد إهتزت بسبب الازدواجية الجديدة في شخصيته لأنه لا يحب عادات الشرق وإزدواجية ثقافته تجعله ينغمس في نزواته: "يسكب أياد كأسين ويدخنان وحكاية تتبع حكاية.. ويظل ساهرا لمجاملة صديقه إلى ساعة متأخرة.. دماؤه أصبحت مزيجا من الكحول والكافيين والنيكوتين ليتأقلم مع مزيج بيروت"[1] ولا يخوض في السياسة حتى أنه لم يكتشف منظمة النسور السوداء ودوره فيها حيث كان له أكثر من عشرين ولدا سيكونون في المستقبل عقولا امريكية. وهو لا يميل إلى الصراع السياسي مع مملكة الغبار (الشرق) مثل نوا، فحين اتصلت به ماغي قال لها أنه متزوج ولا يجوز لها الاتصال به، لعل إيمانه جعله لا يتعدى على الدين مثله مثل أوليفيا التي تدخن وتحب لكن لا تغيب الدعوات المسيحية من لسانها.

ونوا هو صديق صحفي لماغي وتزوجته، متقلب ومزدوج الثقافة، ولما يغطي أحداث الحروب في الشرق ينتهك حرماته بانتهاك عرض نسائه من ذلك خيانة أياد، فهو يعرف أن المرأة العربية تخفي خيانتها أكثر من ماغي التي تشعر بالملل في عملها من دونه، وقتله شنيدر في بغداد مع سائقه لؤي بعد اختطافه لأنه عارض تحويل المنظمة إلى مؤسسة تجارية، " فاللبنانيين في رأيه أفضل من كل العرب من الخليج إلى المحيط" متظاهر بالإيمان المسيحي مثله مثل ماغي ليحب على طريقتهم: "منعتنا شهد من المُضي في طريق القديس فالنتين، فيما لا أحد كان يهتم بالقديس فالنتين كل يحتفل بحبيبه لاغير"[2]

أما محمّد فهو رجل أمن تظاهر بأنه ممرض كي يكشف عمالة مارغرين لمنظمة أمريكية لا تخدم مصالح بلده المتوقظ اتجاه المنظمات الارهابية، دخل كجناح غير مخطط له في تلك المنظمة، ليس مهتما بالنساء مثل أياد ونوا حتى أنه لا يصافحهن لكن طبيعة عمله الاستخبارية تجعله يبدي رجولته ويقبّح بها أعداءه مثل ماغي، لكنه شرقي الدم في تربيته الاجتماعية والسياسية المعادية للامبريالية الغربية: "وأنتم (قال بحدة) كيف تفكرون؟ ألا تفكرون بأن كل مسلم تتعثر به أقدامكم إرهابي.. امرأة مثلك لا يمكنها أصلا أن تحب رجلا قذرا مثل نوا"[3]

وسواء كانت الشخصيات تحمل وعيا سلبيا أو إيجابيا، نتيجة تنوع مصادر معارفها وتكوينها السوسيو ـ ثقافي، واختلاف منظوراتها للهوية، انطلاقا من إيديولوجية كل

---

[1] . المصدر نفسه، ص31.

[2] . المصدر نفسه، ص41.

[3] . المصدر نفسه، ص107ـ 108.

شخصية وأزمته السيكولوجية اتجاه الآخر مثلا: شهد مع سلوى ومحمد مع مارغريت؛ شهد ومحمد يبديان الغيرة المنطلية على التفوق الأولى من سلوى المتبرجة والثاني من أصدقاء ماغي المفتقدين للشرف، برغم أن الثقافة الشرقية ازدواجية إلا أن بنيتها وعناصرها المتداخلة: الدين، القومية، اللغة والتراث والتاريخ تعرقل بشكل كبير طريقة تفكير العرب فيغدو إنتاجهم للمعرفة التي يتواصلون بها مع الغرب ضئيلة قياسا للعقول التي يمتلكونها، وعندما تغيب المعرفة يغيب النقد ويسود الاستبداد والتحجر فالتناحر السياسي والثقافي (الاثني) في هذه البنية.

5.2.2.2 التجريب وخلق الشخصية المرجعية:

كيف لمارغريت أن تصيغ السؤال الفلسفي الكوني وعلى الطريقة الجبرانية* كأنها عجوز حكيمة؟ وتكشف أن التوتر بين الغرب والشرق أو الأنا/ الذات والآخر له علاقة بالصراع بين الدين والعلم: "وظيفة كل إنسان في الحياة البحث عن الله ــ أردت أن أفهم لماذا قتلت عائلتي باسم ذلك الدين الذي يسمى "الإسلام"؟ أردت أن أفهم طقس القتل في حد ذاته بذلك الشكل؟ فوجدتني أعثر في رحلة البحث تلك بإياد ثم ببيروت ثم بآل منصور ثم بالشرق كله ــ الله الذي خلق كل هذه الصحاري والبراري والأكوان والبشر تراه بحاجة إلى حماية"[1] لولا أنها تحمل خصائص ثقافية وتاريخا مرجعيا اكتسبت فيه حقائق الانشطار الثقافي في لبنان والشرق عامة بين الطوائف والهويات الاثنية المختلفة: دروز، شيعة، سنة، أقباط، ومنذ عودتها إلى بيروت عام 1993 حتى توقيفها في 2006. وكيف لها أن تقر بتزايد الرشوة والخيانة الزوجية وخبث الأنفس بين أفراد الأسرة الواحدة لولا مرجعيتها[2] الواصلة بين الكاتب وهذه الإشكاليات، و"الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف أكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين"[3] هي شخصية مرجعية (معرفية) حسب فيليب هامون، إذن فضيلة الفاروق تستلهم فلسفة حب وتعايش غاية الدين المصطدم بعلوم ومادية الغرب في آخر الرواية، بين

---

*. جبران خليل جبران (1983ـــ1931) كاتب لبناني عربي مسيحي مهجري عاش في أمريكا، يعتبر أكبر من حلل الصراع بين الغرب والشرق وقضايا مظهرية التدين في مؤلفاته كدمعة وابتسامة وعرائس المروج والنبي.. يلقب بالأديب الفيلسوف. مازال فكره وأدبهه مرجعا مفضلا للروائيين الشباب.

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص35ـ62ـ95.

[2]. "الشخصيات المرجعية هي التي تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محددة سلفا في الثقافة والمجتمع، وهي شخصيات تؤدي وظيفة الإرساء المرجعي" ينظر محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات لمفاهيم)، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط1، الجزائر، 2010، ص62ـ63.

[3]. محمد العزام، شعرية الخطاب السردي، ص13.

شرق متعال متغطرس روحيا وغرب قوي ماديا ظل يبحث عن وسائل يمرغ أنفه في التراب، ولكنه لم يتجنب الهوية الإسلامية المعتدلة البعيدة عن التطرف والإرهاب وأصابها هي أيضا فأم وهب وروزين وأوليفيا وأياد وشمائل معتدلون قياسا الى شهد ونوا والحاج عبد الله وراتشيل فهل يستحقون الخيانة والازدراء؟

فلماذا يريد المدجنين بثقافته كماغي فاسحين للعولمة إلحاق الضرر بالأبرياء؟ ففي ممارسة المحظور وتدنيس المقدس قيمة فنية وعلامة (مدلول) عن الشخصية وقد اقترفوه جميعهم: الباحث المسلم أياد، أو المسيحي الأمريكي نوا، أو العربي المسيحي شوقي، أو حتى مارغريت ذاتها.، "المحظور في مخيلة الروائي ومدى تطابقها أو تفارقها مع الوعي الجمعي الذي يشكل الصور النمطية أو المعيارية للجماعة والحاكم أيضا، ليصل إلى العلاقة بين المحظور وحرية الخيال"[1] لكن الذي لا يستغل المقدس في السياسة أو في حياته الخاصة فلماذا تدنيسه؟

وحرية التدين مشكلة جوهرية في صراع الغرب المادي مع الشرق كما تعلّمته ماغي كثيرا من مهنتها، ومن فلسفتها في الحياة ذلك وعلى أرض الشرق نفسه، لذا وصفته بكل صفاته القبيحة وعممت ولم تخصص، بيد أنه ليس كل أهل الشرق هم كذلك "البطن بستان يجيب أشكال وألوان" على رأي أم وهب وعليه لم ينتقد السارد ثقافة الغرب، بل انتقد ماديته غير الإنسانية فقط؛ "عالم الأرباب الذين يسيطرون على العالم ويحركون البشر مثل عرائس الكراكوز"[2]، فللتحرر من أسر التخلف الحضاري وجب حسب البطلة الصحفية الانفتاح الثقافي على الآخر كما فعلت هي بنفسها وذاقت ذرعا إثره: "بمجرد وصولك إلى المطار تستقل سيارة يسرقك سائقها لأنك أجنبي وفي فقه "المقدس ..!؟" تجوز سرقتك لأنك لست مسلماً"[3]

والفاروق لم تختر لبنان مسرحا لروايتها اعتباطًا ــ وإلاَّ لما هجرت إليه أصلاً ــ لأن لنساء هذا البلد لهن تاريخ في الدفاع عن حقوق الإنسان أملا في العيش بعزة وكرامة كالروائية غادة السّمان؛ التي تعتبر أن تمزيق المرأة العربية للشعور بالذنب اتجاه جسدها جراء التقاليد ما هو إلا تمزيق للوهم الثقافي المتسلط على فكرهن بأن "النساء دينهن وعقولهن في فروجهن"[4]، ومن ثمّة تمزيق الوهم المتربّع على أذهان المسلمات بأن قضاء الحاجة الجنسية بحرية أمر

[1]. أنور بدر، المحظور في الكتابة الروائية العربية، القدس العربي، العدد 6705، 3 يناير 2011.

[2] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص11.

[3] . المصدر نفسه، ص65.

[4] . عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم "مقاربات في المرأة والجسد واللغة"، ص16.

عسير وممقوت، بل هو حاجة مثل حاجات المرأة الأخرى لا ينبغي أن تشغل تفكيرها به العمر كله، وإلاّ تحولت مقولة أبو عبد الله محمد النفزاوي السابقة إلى حقيقة: "شرق أناني يتعاطاني كالممنوعات، ملفوفة مثل غرامات الكوكايين في أوراق صغيرة تباع في السر"[1]، وهو حال المجتمعات الشرقية الأكثر تخلفا كمدن الضواحي في إسلام أباد التي زارتها ماغي رفقة نوا ليشهدا محاكمة "زاهدة" المقطوعة الحواس والأشفار من قبل بعلها لأنه شك يوماً في خيانتها له. وهي تقاليد شرقية بالية مضطهدة للمرأة في نظر مارغريت وقد تحولت إلى هاجس مؤرق لها/ فضيلة الفاروق: "أنتمي إلى فئة الإعلاميين الذين يناضلون من أجل جعل واقع العالم الثالث يتغير نحو الأحسن، بدعم النساء وتحسين ظروف حياتهن لكن موجة التدين الخاطئ كانت تحركهن نحو جحورهن القديمة.."[2]

ولعلّ التجريب الذي يلجه الروائي الشاب من باب عمله بالصحافة هو الأكثر تجليا، إذ جل الأقلام الشبابية الروائية في الساحة الجزائرية منها فضيلة الفاروق ولجت الكتابة من باب الإعلام، فوسمت أسلوب الرواية الجديدة تبعًا لذلك بأسلوبها، الذي إذ لم يشهد له بأنه أسلوب تسجيلي تأريخاني؛ فإنه يفصح عن نفسه بالبيّنة أنه تقريري ومستسهل للغة حيث تتسم اللغة التقريرية بالوضوح والمباشرة في سرد الأحداث، وهي لغة إخبارية يتم بواسطتها الإخبار عن حدث أو شخصية إخبارا خاليا من التصوير(..)"[3] ذلك بأن الأسلوب الإعلامي ينزع إلى التكثيف والاختزال والتقرير أو المباشرة كقولها: "يلتقين في ساحة الكنيسة في أوقات القداديس"[4]

ناهيك عن الانزياح الشعري الاستبدالي ـ الاستعارة ـ والتي تظهر أحيانا من العنوان دون ولوج المتن كما في رواية "بخور السراب " فالسراب نفسه هواء مكثف ـ بخور ـ تُظهره أشعة الشمس وكأنه بُحيرة، فكان من الأدعى أن يطلق بشير مفتي على روايته "بخور الخراب" والأمر سيان مع رواية "أجنحة لمزاج الذئب الأبيض"* لعز الدين بوكبة؛ فهو بشكل أو آخر يتناص مع لخوص عمارة (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك) وهذا ليوافق نسق مجازي متداول في

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص104.

[2] . المصدر نفسه، ص62.

[3] . بوترون رولاين وريال رائيليه، عالم الرواية، ص54.

[4] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص27.

* ـ اعتبر الروائي والإعلامي سهيل إدريس أن الفضائحية لا تحجب ترهل البناء، لذا رفض نشر رواية "الخبز الحافي" المغربية في مجلته الآداب في ذلك الوقت معتبرا أن الخصائص الشكلية كهجونة اللغة وعيّها هي السبب وليست الفضائحية.

الغرب: تهجين دلالي أو ثقافي في الخطاب، فالذئبة هنا قد تكون امرأة أو دولة متخلفة؛ لكن جمالية الاستعارة العربية في ربطها المجرد بالمحسوس ضمن سياق ثقافي عربي، وبوكبة يعيش في الجزائر بينما لخوص يعيش مهاجرا في إيطاليا، لكنه تناص الصحفيين والتواصل والتنافس (وربما الغيرة) مع ومن بعضهم البعض، وعن ذلك يقول بن جمعة بوشوشة: "الاشتغال على اللغة بهدف البحث لإغنائها وتطويعها مع حضور لمكونات السير الذاتية (..) عمل على الابتعاد عن للغة الوصفية للحدث إلاَّ في القليل النادر(..) فكانت علامة تتقاطع معها جميع التجارب"[1]

بيد أن الناقد المغربي عبد الحميد عقّار يرى في خطاب التهجين مسألة تجنيسية واعية أحيانا: "اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضة أحيانا، هذا التهجين (..) يفرض مسألة التجنيس وما يرتبط بها من وعي الكاتب (..) المندرج في صميم الفعل الثقافي"[2] ولكن فضيلة الفاروق عرفت كيف تسرد الأحداث ممتزجة بالإيحاءات الجمالية الحسية للجسد بكل عنفوانه، عكس تجريد الحب في الموروث السردي العربي الصوفي له باختزاله في التجربة الروحية، فهي أحالته تناصا إلى علاقة مادية بين الرجل/المرأة المتعولم أو المتعولمة مع المرأة/ الرجل المحافظ أو المحافظة على هويتها مثل ما أحاله غوستاف فلوبيرت مع كشك هانم[3] في رواية مدام بوفاري، ومثل ما أحاله صنع الله إبراهيم في روايته "تلك الرائحة" حيث تناصت معها في قولها: "وتصبح روائحهم بعد ممارسة الجنس مقرفة"[4]

وفي آخر الرواية نلتمس خطاب فلسفي آخر أو رؤية مُعلية من شأن الحب (بين مرأة حاملة لثقافة غربية ورجل شرقي أصيل الثقافة الإسلامية) متجاوزة لكل الأعراف الشرقية المحافظة فتجعل جسدها وسيلة لتجاوز التدافع الهمجي والكراهية العمياء بين الشرق والغرب: ".. وزرعت روحاً جديدة في جسدي وولدت بعد مخاض عسير من رحم الحب"[5]، وهكذا تكتسي "الأنساق الأدبية على اختلاف أنواعها في النص الروائي، أهمية بالغة في إنتاج

---

[1] . بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص221.

[2] . عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، ص90.

[3]. إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2006، ص49.

[4] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص113.

[5]. المصدر نفسه، ص119.

الدلالة، باعتبار أنها تعبر عن مضمون إيديولوجي"[1] وهذه البنيات (الأيديولوجي، الجمالي، والدافع المرجعي) هي تشكيل لخطاب مُصاغ مركّب من سنن سوسيو ثقافية.

6.2.2.2 التجريب وبنية الشخصية العابثة والساخرة:

جميع شخصيات آل منصور وآل نصر مهما كان مستواها وعلى أكثر من صعيد: سياسي أو أسري/اجتماعي أو ديني تسخر وتستهزئ في كلامها، ويمكن أن تكون سخرية سطحية وهي هدف بذاتها للفت الانتباه مثل: "مرّ الخبر سريعا.. كما لو أنه لا يتعلق بامرأة من روح ولحم ودم، ورأس سخرته لتحريك دمى مثلها.."[2]، أو عميقة مفادها الازدراء من الآخر وقيمه الثقافية، كالاستهجان من العنف الديني الذي ينسب للإسلام في نصوص بوجدرة الأخيرة، وسلوك المثلية الجنسية عند المسلمين والمسيحيين مع أمين الزاوي، ومع فضيلة الفاروق كما يتجلى في هذا الشاهد، حيث يضيف "نوا" المعتز بالغرب وثقافته ساخراً: **"**هذه المرة سنذهب حيث المسيحيون يذبحون المسلمين ثم مرة أخرى يقول: هذه المرة سنذهب حيث المسلمون يذبحون المسيحيين! ثم كثيراً ما يردد ساخراً من سذاجة الإنسان: لا يوجد مكان يذبح فيه الملحدون مثلاً أو يذبح فيه المجرمون أو يذبح فيه الشواذ (ثم يستطرد): أوه.. الشواذ لطفاء جدًا إنهم لا يؤذون نملة يضحك ثم يواصل: لكن هذه المرة سأذهب حيث اليهود يذبحون المسلمين والمسيحيين معاً! في تلك المرة ذهب إلى غزة"[3]. وهذا لايتم إلا من خلال جاهزية الموقف الحضاري لكل طرف عن الآخر والمتصور مسبقا ـ صورته (قالبه الجاهز) ـ أو طرف عن طرف في النسق الواحد، وتعد في هذه الحالة جماليات القبح؛ و"توظيف جماليات القبح روائيا بقصد اجتراح نوع من التدنيس الذي يعيد مساءلة الواقع الذي يبدو بثقل وطأته وكأنه غير قابل للمساءلة"[4]

ولعلّ ما هو أكثر استهجانا وسخرية في النصوص الروائية الجديدة السخرية والاستهزاء برمز وإيديولوجيا الجسد وهواجسه، وما جاء على لسان البطلة قولها وهي مُدركة أن الجنس الذي مارسته مع غير محمد حرام وقد عفّنها: "يعيد تشكيلي وصياغتي. يقتلع الطحالب التي

---

[1]. سليم بركان، النص والإيديولوجيا، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الجزائر 2023، ص 18.

[2]. فضيلة الفاروق، ص120.

[3]. المصدر نفسه، التغطية الرابعة في رواية أقاليم الخوف.

[4]. أحمد رجب، الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي" متمرد على كل سلطة، موقع MEO، 2018/08/16 ، الرابط: الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي" متمرد على كل سلطة | MEO (middle-east-online.com)

نمت على حواسي منذ ولدت"[1] بيد أن في الخطاب الديني عكس ما تصورته: "المني إن سال بالطبيعة كالاحتلام هو نجس، وإن سال بفعل الإرادة كالإنجاب فهو مبارك، لذلك يصلي المؤمنون كثيرا قبل أن يأتو نسائهم"[2] كما لا تتوانى في صيغة مصاحبة (شخصية داخل الحكي) تصوير الآخر بصورة عبثية غير متصورة حتى في أذهان اليهود الذين يكنون حقداً على المسلمين: "وذات انفجار عنيف كان ينتقل هو و"نوا" بين الجثث والجرحى، لمح حذائه بين الأشلاء، انتزع الحذاء من الجثة وابتسم : ــ أرأيت إن الله لا يضيع أجر المحسنين"[3] لكن عبثها سرعان ما تتجاوزه انتظارات القارئ لن هناك من المرويين لهم من يوافقه ومن لا يوافقونه بل يحتقرونه، وفي هذه الشواهد نظرة جاهزة لماغي الفلسطينية الأصول والمتمثلة للآخر الأمريكي أن كل الشرقيين مختصين بالعنف؛ وأن الشرق أصبح يرمز للجوع والكبت وتناسل الشواذ وتكاثرهم.

وبني هذا العبث فنيا تقابليا وبين طرفين من الشخوص؛ شوقي اللواطي ومارغريت المنحلة في مقابل المحافظ الشيخ حماد الذي لا يصافح النساء؛ " وأذكر أن الشيخ حماد الذي لا يصافح النساء، يصافح شوقي ويثني على تربيته أمام والده. شوقي بعيدًا عن الأعين يهمس لي "لو علم الشيخ حماد أني لوطي لقطع يده التي صافحتني"[4] لكن ألم يطرق في بال السارد ولا شوقي أن الشيوخ لهم خبرة من ممارستهم للرقية سرعان ما يتعرفون إلى المريض النفسي من سمات الوجه؟! في هذا الخطاب معنى جلي هو نقد الآفات الاجتماعية في المجتمعات المحافظة، لأن في تفشيها الدليل على مظهرية الإسلام مقارنة بالمجتمعات المسيحية العلمانية، وتتميز كتابة المرأة الطّرق بفنية وخطاب معرفة/جاهزية، وبتحفيز استهلاك ثقافي عولمي للشذوذ يخصها (الموجة النسوية الثالثة* في الكتابة النسوية) والذي تجاوبت معه الكاتبة العربية لأنه لقي استجابة القارئ فوظفته بتوابله: جمالية السخرية والتهكم ومواجهة

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص111.

[2]. فؤاد الخوري، إيديولوجيا الجسد بين الطهرانية والنجاسة، دار الساقي، ط1، بيروت، 1967، ص8.

[3]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص66.

[4] . المصدر نفسه، ص44.

* تخلت الكتابة النسوية رواية ونقدا في هذه المرحلة (من 1920 إلى الآن) عن التزام المرحلتين السابقتين بمعايير المجتمع الأخلاقية، وفي ستينات القرن الماضي ظهرت كتابات تؤسس للجنس الثاني مع "Simone de Beauvoir" أو تصر على النزوع الجنسي والأنثوية لبطلاتهن مثلهن مثل الرجال، وعلى الحق في الاختلاف الجنسي مع Elizabeth abel وتجسيده اجتماعيا وسياسيا.

المركزية الذكرية: "تسعى الكتابة النسوية إلى توظيف لغة السخرية والتهكم كآلية لمقاومة اللغة الذكورية التي لم تشارك في نسقها"[1]

والنسق النسوي الذي في شاكلة ماغي هو محتقن إزاء عالم الرجال الذين في شاكلة الشيخ محمد، لأن الثقافة المحافظة تمنع تبرجهن، لذا كان الصدام بينهما عنيفا انتهى بالصلح بتقديم قربان سلعة الجسد، ولعل نزق التجريب في سرد الهوية النسوية الثقافية الثالثة خاص بخطاب سردي/بناء فني لا تتفنن في الافصاح عن جماليات قبحياته (أقبح وأنذل صوره) غير أنثى الجندر؛ "أنا امرأة متقلبة المزاج، متقلبة الرغبات، متقلبة القلب أيضا، أحب وأكره، أحيانا أفكر وأحيانا لا أفكر.. منذ زمن بعيد لم أعد المرأة التي يربطها رجل إلى أنانيته وأهوائه"[2]

7.2.2.2 بنية الزمن (تدمير خطية الزمن):

لم يخضع تسلسل الحداث في الرواية إلى الترتيب الزمني، لذا لا يمكن فهم ما يمكن فهمه إلا عبر التسلسل المعنوي أو التسلسل الدلالي وهو تسلسل مفارق؛ لأن المفارقة الزمنية Anachronies تنتج تنافرا بين زمن القصة (الماضي) وزمن الخطاب (الحاضر)، وقد هيمن الاسترجاع على الاستباق، أما الإيقاع السردي (المدة: التسريع والإبطاء) فإن سرد السيرة الذاتية جعلت السارد يقدم شخصيات مهمة وأخرى تافهة في نظره سواء في عائلة زوجها (آل منصور) أو مع شخصيات ذكورية أخرى مقابلة أثناء رحلته، مما خلق فرصة للوصف في كل مرة، كما أن الموازنة بين الشرق والغرب ثقافيا تحتاج إلى الوصف والتأمل. وهناك تقنية الاستطراد، والاستطراد هو حكي جانبي لقصة متضمنة في القصة الأم وظهر مثلا عبر الحنين إلى صحبة بيروت والضيعة لتنسج منه جزئيات حدث جديد، كحدث الاغتصاب (المتوكل لشمائل) حينها تستطرد شمائل مجيبة على ماغي: "في صغري (بدأت تسرد) كنت أظن أن حجابي سيميزني.."[3] ولعل الكشف عن البنية الزمانية في الرواية الجزائرية الجديدة معقّد لأن الروائي يعمد إلى تبديد الأحداث وإلى كسر الروابط المنطقية بينها، بالانتقال من زمن القصة إلى زمن السرد.

ومن هذه الانقطاعات في خطية الزمن الاسترجاع والاستباق الزمنيين، أما الاسترجاع فنوعان داخلي وخارجي، أما الاسترجاع الداخلي "فهو إضافة عناصر حكائية جديدة قد تخص أشخاص أو معلومات ما، غير متأصلة في الحكاية الأولى لتجنُب الغموض وشرود القارئ، لذا

---

[1] . محمد الصفوري، سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف، المجلة، عدد4، 2013، ص68.

[2] . فضية الفاروق، أقاليم الخوف، ص73 ـ 74.

[3] . المصدر نفسه، ص72.

تم وصفها بالحكاية الثانية، أو القصة الغيرية"[1] والمقصود بالحكاية الأولى مرجع زمني يعتمد عليه في زمن الخطاب لتحديد نوع الاسترجاع، ولتكن الحكاية الأولى في روايتنا **العودة الثانية لمارغريت إلى بيروت في خريف 1993 مع زوجها العرفي أياد، وكانت الحرب على وشك الانتهاء،** فسيعود السارد ليكمل الأحداث الناقصة لحكاية الزواج استرجاعا مكملا كأسباب الزواج مثلا: " أياد عشت معه أحلى أيامي في نيويورك، والذي عاشرته ثلاث سنوات قبل أن نتزوج، كان شابا طموحا"[2] وهكذا بالنسبة للحكايات الخاصة بكل فرد من أفراد عائلته وعائلة أبيها، تعود مسترجعة بعض المعلومات المنسية أو تشرح عارض ما، وهي تحكي عن والدها ترجع وتقولك: "ومثل النار في الهشيم سرت في الضيعة شائعة أن ابنة نديم نصر عادت لتقوم بإجراءات الإرث"[3]

أما الاسترجاع الخارجي فهو استعادة أحداث ماضية لكنها لاحقة بزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه، وقد يكون استرجاع بعيد المدى يعود إلى سنوات مثل قولها: "بيت جدي قصفته مدافع لبنانية أيام الحرب وظلّ طللا شاهدا على الحرب" وقولها: " كنت في الخامسة من عمري حين زرت بيروت معه، أخي أسعد الذي يكبرني بثلاث سنوات ظل يتذكر أشياء أكثر منيّ[4]

أو استرجاع قريب المدى يسميه جيرار جينيت الاسترجاع الجزئي مثل: " فبمجرد أن يعود الى البيت تسرع إلى ثيابه وتشمم البدلة من فوق إلى تحت بحثا عن رائحة الأنثى"[5]. ولتسريع الأحداث أو تبطيئها خلال سرد الأحداث بضمير المتكلم استلزم كذلك انقطاعا مثل دخول شخصية سلوى كسارد مصاحب أو محاورا لمَشْهد، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان، ولا يحدث فيه سوى الوصف والعرض**:** "تغمزني سلوى بلؤم.." وقبل أن تستأنف الحكي الرئيسي (سرد السيرة بضمير الغائب) تعود للاسترجاع الخارجي ثانية**:** "عشت بين آل منصور لمدة سنتين قبل أن أعود إلى نيويورك.." وفي نيويورك تطلق العنان

---

[1]. ينظر عمر عيلان، مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، القاهرة، 2011، ص 99، نقلا عن Gérard Genette, Figures 2, P202.

[2]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص15.

[3]. المصدر نفسه، ص22.

[4]. المصدر نفسه، ص11.

[5]. المصدر نفسه، ص16.

للاسترجاع الداخلي بالمزاوجة بين سرد ضمير الغائب وضمير المتكلم في قولها: " كان الملل قد أعياني.. حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية لم أجد ما توقعته.."[1]

ونفس الشيء بالنسبة للاستباقات لا تُذكر حسب جينيت إلى بنسبها للحكاية الأولي، ويمكن حينها تمييز نوعين من الاستباقات؛ استباقات داخلية واستباقات خارجية أيضا، على أن الاستباق "القفز على فترة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل"[2] يشكّل حضورا ضئيلا في النصوص السردية المعاصرة حسب جينيت إلا أن أفضل النصوص السردية هي تلك التي تملك قابلية تمثل الاستشراف، وتكون مسرودة بضمير المتكلم، ومما جاء من استباق داخلي متصل بالحكاية الأولى (زواجها في نيويورك وعودتها لبيروت) ارهاص داخلي: "ولا أدري من سوء حظه، أو من سوء حظ علاقتنا وافقت"[3] هذا التسويئ للحظ يوحي إلى أن أحداثا ستحدث محطّمة هذه العلاقة، أي أن علاقتها بأياد ستنقطع وهو استباق تكميلي ينبئ عن مسار الشخصية مستقبلا.

وبالنسبة للاستباق الخارجي تقول ماغي أنها "خلال سنتين تقريبا عشتهما في بيروت لم انجز شيئا ذا قيمة"[4] ما يعني أن لها مرام بعيدة المدى تود تحقيقها وقد ألمح الاستباق الخارجي إليها. وما ورد من الاستباق كان قليلا مقارنة بتقنية الاستطراد كقولها: "ستتخلص مصر وليبيا بالدرجة الأولى من الإسلاميين المتطرفين، ستحمي دول المغرب العربي (..) إسلامها المعتدل بالتخلص بعدد من المتطرفين.."[5]. وقولها: "وأن له أكثر من عشرين ولدا سيكونون في المستقبل عقولا أمريكية ذكية بلا جذور.."[6]

وبناء الزمن في الرواية بناء ايقاعيا سرديا سريعا أو بطيئا يجعل القارئ يتقبل الحدث غير المرغوب فيه وهو ولوج المسكوت عنه*، فتقنية المشهد والوقفة مثلا لهما القدرة على تجسيد

---

[1] . المصدر نفسه، ص19ـ 20.

[2] . جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003، ص 109.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص31.

[4] . المصدر نفسه، ص35.

[5] . المصدر نفسه، ص57.

[6] . المصدر نفسه، ص117.

* ـ المسكوت عنه عدم الخوض في حقول معرفية بعينها كالمقدس الديني والسياسي السلطوي والجنس وما شابهه كالشذوذ، نتيجة التعصب الديني والمذهبي أو المحاذير والإكراهات السياسية، أو النعرات الأثنية أو الاستعلاء الطبقي وهلم جر.. لذلك أصبح من هواجس وأهواس الناس فتحول الإبداع الروائي إلى حماه. ينظر شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ص141.

التشكيل الخطابي فيعايش القارئ الواقع الطبيعي ويشعر بالشخصية وهي تمارس حياتها في الرواية خيانة أو تظاهرا بالتقوى، أو محاكاة البورنو غراف تصويرا: بحكي أدق تفاصيل الجنس مع أزواجها والدخول في حالة ارتياب اتجاه التقاليد؛ فتومئ تصرفاتها المتمردة مرة إلى التخلف الثقافي والتدين الكاذب والإرهاب آليا/بنيويا، ومرة إلى احتقار الشرق عندما تعمم عليه مظاهر فردية معزو: "أردت أن أفهم طقس القتل في حد ذاته، بذلك الشكل، فوجدتني أتعثر في رحلة البحث تلك بأياد، ثم بيروت، ثم بآل منصور، ثم بالشرق كله"[1]، ومع تناوب الأحداث مع أحداث الحركات الإرهابية بين 1993 إلى 2006 في المناطق الساخنة منه: شرم الشيخ، الصومال، غزة ودار فور أوهم بأن لها دورا فيما يحدث باعتبارها جاسوسة أمريكية، بمعنى لعب ثقافة الآخر الآخر الغربي دورا في صقل ذات السارد وأومأ دلالات تستطيع بها التمييز بين الشرقي والغربي والمتظاهر، مثلا "الحاج وهب المواظب على الصلاة والصيام.. يعشق النساء.. وزوجته التي تتخبط كالمعلقة بين علاقاته فبمجرد أن يعود.. تسرع إلى ثيابه لترى آثار الحمرة وبقايا الماكياج.."[2]

وتعد تقنية المدة (المشهد، التوقف، الاستراحة والخلاصة) بناءً فنيا للزمن يلج من خلالها السرد أو الحوار إلى الوصف دون عناء، مثلما كان الاسترسال الحر في وصف الجسد في آخر الرواية وبشتى تضاريسه كأنما هو آلية فنية لانتهاك قيم الآخر الدينية والسياسية إما على المستوى النصوصي الخارجي للكاتبة أو على مستوى صيغة البنائي السردي للسارد مارغريت، حين يكون ساردا كليا أو ساردا مشاركا أو شخصية عادية مع السياق، مع العلم أن نمط السرد الذاتي سيجعلها تستغرق في زمن حديث النفس مع كل حدث صغير، فبمجرّد أن طلّقت زوجها أياد تذكرت صديقها السابق والحلم الجميل ولما تصفه يتوقف السرد مفسحا للعلاقة أو لهذا الحلم: "ففي الوقت الذي كان فيه أياد بحاجة إلى تعويض ما فاته.. خمسة أيام فقط فإذا بي أندس في فراشه، وأمارس الحب"[3] غير أن لهواجس الشرقي عموما ومحمد خصوصا رأي آخر لذا فحسابها معه حساب آخر أو كما يقول جورج طرابيشي: " في مجتمع أبوي شرقي متخلف ومتأخر مشحون حتى النخاع بإيديولوجية طهرانية متزمتة، وحنبلية يغدو مفهوم الرجولة والأنوثة موجهاً لا للعلاقة بين الرجل والمرأة، بل أيضا للعلاقات بين الإنسان والعالم "[4]

---

[1]. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص62.

[2]. المصدر نفسه، ص16.

[3]. المصدر نفسه، ص32.

[4]. جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، ص7.

نزوات مرتبطة بسياق تقديس الشرق للزواج، إذن وهي كارهة لا يمكنها إلا أن تقطع السرد وتستبيح المقدس وصفا في ذروة قدوسيته يوم الجمعة: " في بغداد يعتمد نوا في تنقلاته على سائق أمين يدعى " لؤي"، أحضر له حذاء من نوع تيمبرلاند وأهداه له، بعد أسبوعين عاد لؤي إلى ارتداء حذائه المهترئ، وعندما سأله نوا أجابه أن أحدهم سرقه من المسجد حينما كان يصلي صلاة الجمعة"[1]

وبالنسبة لتوقعات انتظار القارئ تأتي رواية أقاليم الخوف بعد سلسلة من النصوصُ للكاتبة الفاروق بها تصوير وحكي واصف لأنثى تنتمي لسياق محافظ فهي تحكي جنسها بضمير المتكلم (أنا)، وفي هذه الحالة يتذوقه ويقبل عليه، وبذلك تعرف أنها ملكت جمهور من القراء وتعرّفت على رغباته. ومثلها مثل أشهر الكاتبات العربيات المذكورات أعلاه وبعد نجاح نص "اكتشاف الشهوة" زادتهم جرعة إضافية من وصفات جمالية الجسد غير المجاني، كونها توظف المشهد والوقفة الوصفية في اشتغال الوصف على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، بيد أن أساس المشهد الحوار المعبر عنه لغويا، حيث يتوقف السرد ويتنازل السارد عن مهمته الكلامية إلى الشخصيات، تعبر بلسانها عن طريق الحوار أو عن طريق الحديث النفسي: "ــ اشتهيتك منذ رأيتك من أول نظرة. ــ مخادعة (قال) .. عرق كندف الثلج التي كنا نتلقفها بألسنتنا ونحن صغار، عرق يطفئ الرغبة ويشعلها، عرق نقي نقي نقي مثل مطهّر جَرَف روائح رجال عبروا"[2]

وكون الوصف (في بنية الإيقاع الزمني التبطيئي) آداة فنية تجعل من بعض الرموز ميسورة التدلال (تفكيك المقدس والمتعالي) خاصة ممارسة الجنس، وهو ما حاولت من خلاله ماغي أن لا يحتكر الرجل جسدها بما يعود بالسلب عليها، وهذا ظاهر في سلوك الحاج وهب ومحمد قبل التحقيق معها، ناهيك عن نقد الأبويية والطبقية والمذهبية في الوطن والأمة الواحدة ملتمسة إياه لغة وخطابا، فمع الأول حين تقول: "أريد أن أبلغ أقصى اللذة حيث ينقطع الأكسيجين، وأتوقف عن التنفس ثم ينفث روحه في داخلي فأعود الى الحياة حبلى به"[3] ومع الثاني حين تقول: "بغداد في تلك الصبيحة الربيعية سنة 2006 مدينة تعيش بدون شمس، لقد سبقت العالم إلى عصر الظلام"[4]

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص66.

[2] . المصدر نفسه، ص112ـ 113.

[3] . المصدر نفسه، ص115.

[4] . المصدر نفسه، ص76.

ووصف كهذا من خلال تبطيئ السرد: "جمالي تزييني وآخر تفسيري رمزي دال على معنى معين"[1]، والفاروق نقلت لنا صورة عن تحول الجنس الذي مارسته مع صحفي نوا المتعولم مثلها إلى عقدة الشرق، حيث تنتقم من عقدة الشرق اتجاه المرأة بممارسة الجنس بطقوسه مع محمد المسلم، وكون محمد هو من اكتشف أن ماغي تعمل لـ "منظمة انعاش مشاريع نساء العالم الثالث" تجنّد نساء من العالم الثالث لمحاربة الإسلام وكل الوصف يأتي في الوقفة أو المشهد أثناء بدء العملية الجنسية باستساغة فنية، لأن التزيين هو وسيلة أما التفسير فهو الغاية أو الموضوع، "فالتوقف هو عبارة عن وسيلة وليس هدفا، ويجب مراعات إضافة شيء جديد يفيد السرد ويخدم"[2] ولو أنها تظاهرت في البداية لكنها في الحقيقة تجدها فرصة لإشباع غرائزها من جهة ومسوغا للانتقام من الثقافة من جهة أخرى: "جسدي ملكا له وذكورته تقصف في أنفاق فرجي وتدمر الأسوار التي لم يعرف أن يقتحمها غيره.."[3]

وتفسيرية التوصيف في جمال نقوش بنيته الزمنية يعود بالفضل للكتابة النسوية الأعلم بخطابه مقارنة لما يكتبه الذكر، مُحتفية بالجنس واهبة الحياة لمفردات عامية أو فصحى أو قاذعة لا تعيش إلاَّ في مرابض الدعارة وجيوب المهمشين بعد كل توقف للسرد: "وحين رفع رأسه وهو ينظر إلي، انتابتني رغبة عارمة لمص عرق جبينه عرق بارد وحلو"[4] أو قولها في المشهد محاورة لشوقي: " ألا تريد أن تضاجعني؟ فهز رأسه أن لا ثم ابتسم وقال: أنا لوطي يا مارغريت وأجساد النساء لا تعني لي شيء"[5] ولعله من دلالات نقد وتفكيك رموز الثقافة بهكذا وصف ملتهب الكشف عن المضمر الثقافي، أي إماطة اللثام عن القيم الإنسانية المشتركة التي يتعال عنها القوم وهي نزعة الحب "الإنسانية" المتجاوزة للكراهية والتفاوت قاطبة بين الغرب بالشرق.

8.2.2.2 بنية الفضاء (فضاء المركز والهامش):

---

[1] . حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000، ص79.

[2] . المرجع نفسه، ص79.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص111.

[4] . المصدر نفسه، ص113.

[5] . المصدر نفسه، ص 43. نحن نتّهم الحضارة الغربية بأنها لم تقدم للبشرية سوى "توفير المتع المادية" مع أن بعض أهل الإسلام هم أهل متعة وعلى رأس الأشهاد والمتعة العادة السرية المشبوهة، التي حرّمها عمر بن الخطاب وعاقب على ممارستها، يتمسك بها بعضنا ويروّج لممارستها ويدافع عنها من على الشاشات، مع أنها طعن لكرامة المرأة. يُنظر علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، ص60.

سُردت في الرواية أمكنة وفضاءات متباينة بين مركزيتها وهامشيتها تبعا لموضوع الرواية الناقم والناقد لهامشية الشرق ومركزية أمريكا، وواضح التشكيل المكاني المديني الخارجي في مقابل المكان المديني المحلّي، والمكان المغلق في مقابل المكان المفتوح، وهو في بنيته وانسجامه مع ما يوظفه الروائي في خطابه السردي من تقنيات وأساليب فنية، في علاقتها مع المكونات الروائية من شخصيات وحدث وزمان زاخر بالدلالات بالرغم من أن المكان في الرواية خيالي صنعته اللغة، بيد أن "المكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة"[1] ويصبح دال على الحيّز والفضاء الجغرافي.

وبما أن السّارد يسرد سيرته الذاتية بخطاب مباشر في معظمه فارتباط الشخصية بالمكان جاء مساويا لارتباطه بالقصة لأنه ينشط الذاكرة، بل عاكس لأحاسيس مارغريت في كل مرة تمل لأنها تحن إلى بيروت والضيعة ونيويورك، وبذلك يعتبر تصويرًا لغويا حسيا للمجال الشعوري والذهني للشخصية، كما يمكن أن "يمثل المكان رمزاً من رموز الانتماء بالنسبة للشخصية، لاسيما إذا كان هذا المكان أليفا في علاقته بالشخصية، بحيث لا يعمق لديها إحساسا بالغربة"[2] ومن خلاله تتّخذ البطلة موقفا من العالم، لأنه ينّمي الإحساس بالامتلاك، وذلك حين تمتلك الشخصية بالفعل مكاناً وجدانياً: **"**تخبرني سلوى أن جيلار تتحجب في الكويت وتخلع الحجاب في بيروت"[3] بذلك يتبين أن الكويت مدينة مغلقة معنويا/ حضاريا، وبيروت مدينة مفتوحة يحج إليها الأحرار من كل فج عميق وليس بالضرورة فجا مغلقا: "وحتى حين أهرب إلى العمة روزين أجد مواضيع مشابهة تثار ولا تنتهي أبدا، غادرت بيروت في خريف 1995.. وأشياء كثيرة أنسَتْنيها بيروت وقرى جبل لبنان.. عاد نوا أيضا من أفغانستان..

ــ المسلمون غريبون بأياتهم الجهادية يا نوا ماذا لو خلقنا في مكان آخر غير أمريكا، كأفغانستان أو دارفور فيقاطعني مازحا: ــ كنت ستكونين مغطاة بالبوركا"[4] وعليه يمكن القول بأن هناك أماكن مرفوضة وأماكن مرغوب فيها حسب الثنائية الثقافية لشخصيات آل منصور وآل نصر وحتى أعضاء المنظمة السرية المشار إلى أسمائهم أعلاه، منهم من يتوهج في مدينة

[1]. جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2002، ص137.

[2] . آسيا البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، نزوى، العدد 30، 2002، د ص.

[3] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص18.

[4] . المصدر نفسه، ص 36ـ 46.

تقليدية ومنهم بالعكس يذبل فيها، "فكما أن البيئة تلفظ الإنسان أو تحتويه، فإن الإنسان طبقا لحاجاته ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها الآخر"[1]

فبحكم ثقافة البطلة العلمانية تمل بيروت بسرعة؛ لأنه لم تعد أحيائها المسيحية تفعم بالحرية التى تبحث عنها: في الضيعة ألفة وإحساس بالحرية لأنها مركز قيم إنسانية عالمية: "في الضيعة عكس بيروت، تخرج الخادمات الآسياويات لشراء بعض مستلزمات المطبخ من الدكاكين المنتشرة هنا وهناك، أو لتعبئة غالونات الماء من النّبع الطبيعي المتواجد في الساحة، وهناك يلتقين كما يلتقين في ساحة الكنيسة عند أوقات القداس. في بيروت أخطار خروج الخادمة من البيت لا تعد ولا تحصى، لهذا يحرص البعض على التعامل مع الخادمة وكأنها سجينة"[2]، وتنجذب البطلة إلى المراكز الحضارية المركزية الأكثر عشقا للحرية كلندن: "اقترحت على إياد أن نسافر إلى لندن لنهرب من الجميع، ونعيد بناء علاقتنا من جديد، لكن إياد اختار ماليزيا.. فماليزيا جنة من جنان الله على أرضه بالنسبة لقادم من (مملكة الغبار)"[3]

ويرمز عودة البطلة إلى بيئتها الأولى التي ترعرعت فيها كل مرة وهي الضيعة في لبنان ونيويورك في أمريكا إلى تعايش الأديان؛ والتأكيد على جبل لبنان والضيعة هو تعلق بمسيحية البطل التي هي بصدد نقد الشرق ليس من منطلق روحانيته التاريخية مقابل مادية الغرب، بل لتطرفه الديني وإيوائه الإرهابيين والانتحاريين على شاكلة إسماعيل جاد الحق و الريس ممّا يجعل الآخر أمريكان ومسيحيين يحتقرونه لأنه يحتقر المرأة فيه، لذلك تنقلت هي وزوجها أياد الى إسلام أباد من ماليزيا لمشاهدة محاكمة زاهدة المبتورة الحواس؛ "لقد شك الرجل في زوجته، ظنها تخونه مع رجل آخر، فقطع أذنيها لأنه افترض أنها كانت تسمعه بأذنيها، وفقأ عينيها لأنه افترض أنها كانت تنظر إليه.. وبتر ما بتر منها ليرضي الله وينقذ شرفه"[4] إذ إسلام أباد وكوسوفو تمثل المكان المغلق وماليزيا وصربيا المكان المفتوح، وعندما يقول الصربيون لنوا "ضع صليبك في مؤخرتك أيها الأمريكي الحقير" هم يعنون ما يقولون، والعبرة في الوعي وليس في المظهر: "كل بيت منصور عدنا خشة لبسوا الحجاب أو ما لبسوه"[5] فللبيئة دور في تغليف الأذهان وشحذها إما بوعي سلبي أو إيجابي: "المطالبة باحترام

---

1 . آسيا البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، دص.

2 . المصدر نفسه، ص27.

3 . المصدر نفسه، ص31ــ 32.

4 . المصدر نفسه، ص63.

5 . المصدر نفسه، ص19.

الخصوصية أي المحافظة على العناصر الذاتية المميزة لأي هوية، وذلك في إطار البيئة، وفي هذا مجال يجب أن نؤكد بأن البيئة الذاتية هي النقيض للعولمة"[1]

وكما ليس هو الانفتاح والانغلاق المديني جغرافي محسوس بل هو معنوي مجرد تبعا لوعي أهلها الحضاري، كذلك البيوت؛ فالبيت المديني في بيروت تشعر فيه البطلة بالضيق رغم شساعته عكس البيت الشعبي في الضيعة يدخله الجميع لأن أهله منفتحين على بعضهم بدون عقدة الانتماء وهذا ما يدعى بشعرية الفضاء: "لا حميمية لأحد في مجتمعات القرى، يمدّ يده الواحد ويفتح باب جيرانه، يدخل يشرب القهوة ويتناول الغذاء إن شاء ويغادر"[2] والخادمات فيه يعطين حرية أكبر من البيت المديني، والأمر سيان بالنسبة لبحر بيروت وبحر جبل لبنان ليس كليهما مفتوح الفضاء ثقافيا، والمقبرة والسوق والشارع والسجن.. على أن حسب حسن نجمي شعرية الفضاء: "فضاء تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبات الوجودية والاجتماعية والثقافية، ومن ثم تلك التقاطبات التي انتهت إليها الدراسات الأنتروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات"[3]

يدل التقاطب المكاني المديني على صراعا ثقافيا ثنائيا بين الشرق والغرب الذي يكرسه التمايز الثقافي والوعي السلوكي اتجاه الذات والآخر بين الناس: في الشارع والبحر والمقهى والمتنزه والمطار والمسبح برغم انفتاح حيّزها الجغرافي، فمن جهة (البطلة مارغريت وسلوى ونوا وروزين وأوليفيا ونورا وأياد) ترى في المدن الغربية لندن ونيويورك وباريس وماليزيا مفتوحة لأنها مراكز جذب ثقافي كوني لما توفره من حريات وسلام وأمن، أما شهد وأم وهب ومحمد والحج عبد الله وجاد الحق.. ترى في المدن الشرقية: القاهرة والكويت وإسلام أباد وشرم الشيخ وكابول ودار فور وبغداد وغزة منبع أصيل للهوية والتقاليد الشرقية والعكس بالعكس. بينما تتطلع بيروت حسب شمائل وماغي لأن تكون مفتوحة مثل نيويورك لكن صراع أهلها وحروبهم الدائمة جعلتها مغلقة حتى تلك التي تشهد علمانية وثقافة مسيحية مثل جبل لبنان والضيعة، "حتى حين بحثت عن جذور أبي في قريته الجبلية المسيحية لم أجد ما توقعته، فبيت جدي قصفته مدافع لبنانية أيام الحرب (..) أما أبناء عمومتي فقد جرتهم الغربة إلى حيث الأمان ولقمة العيش، بعضهم يعيش في لندن وبعضهم في كندا وبعضهم في

---

[1] . محمد المذكوري المعطاوي، الليبرالية الجديدة والعولمة والثقافة، دورية كان التاريخية، العدد 11، 2011، ص12.

[2]. المصدر نفسه، ص21.

[3] . حسن نجمي، شعرية الفضاء المنفي والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص5.

باريس.."[1] وبالتالي يومئ أو يحدد الفضاء المكاني للمركز والهامش الثقافيين، و"بنية الرواية مكون في فضائها الواسع المجسد بطريقة فنية، في جملة من الثنائيات الجمالية المتضادة أو التقاطبات المكانية"[2]

الخاتمة:

لقد أخضع الروائي الجزائري المعاصر نسق كتابته الروائية إلى نوع من التشييد الفني والجمالي بعد هدم، لأن الأدب والفن شديدي الالتصاق بالواقع، فشدّة تناقضات الراهن وتداخل الثقافات بين الأمم جعل منه يستعيد شخصيات اجتماعية واقعية ليلبسها واقعه، وإن في هدم الحاضر المرتبك بأدوات جديدة إلا توقا لمعايشة آخر مختلف، ولا مناص لنا بعد ذلك إلا الإقرار ببناء فني مختلف يؤرخ لرواية جزائرية جديدة، هي في مسيرتها نحو مزيد من نضج خطابها، إذ هي نمط من الكتابة الروائية بأدواته الشكلية لغةً وخطابا شكّل وعاءً للأدوات التعبيرية الاجتماعية والسياسية والثقافية-الفكرية؛ فمن دلالات البنية الفنية الإيحاء بالعلاقة الجدلية بين النسق الداخلي والسياق الخارجي للنص الروائي الذي اعتمده هذا الروائي، بمعنى البصمة على كيفية تمثّل الأبنية اللغوية للأنساق الفكرية الإيديولوجية فنيا.

وبحكم أهدافها العقلانية/السوسيو ـ ثقافية فإن الرواية الجزائرية الجديدة أصبحت أكثر انفتاحا على الثقافة والطبيعة والإنسان، وبات ضروريا على الكاتب أن يكون عالما ومطلعا على كل هذا، فكي يرفض تقديم الرؤية الجاهزة وإعادة صياغة العالم تعبيرا وتأريخا لابد أن يكون مجربا، بل عليه؛ عن طريق الأبنية أو ما يُعرف بتغير الأشكال التي يسعى إليها تأصيل عالمه الفني، وتأكيد ذاته التعبيرية الثقافية/النسوية مرهون بحضور ذاته التخييلية.

لقد أضحت الساحة الروائية تعيد إنتاج ما ينتج في الغرب وفق خصوصيات فنية وثقافية معينة، مما أكسبها خاصية الجدة لما أحالت بنية الخطاب على إيهام تماثلي بمنظومة المجتمع الثقافية، حيث يتمثل المثقف الهجين الثقافة الآخر العولمية؛ شغله الشاغل الإساءة لتراث الديني (نوا ومارغريت) وكلاهما لقيا حتفهما، ويقلق المثقف المحلي المحافظ (شهد، محمد، أم وهب) على فضاء الحريات الفردية والجماعية، وبنية خطاب للهوية والأصالة من بنية خطاب السردي تستلزم التغيير والتجديد من ذلك: خلق الشخصية الجدلية وخطاب الجسد، والصيغة في السرد الذاتي وتعدد الضمائر وشعرية اللغة.. وهلم جر مما أكسبها خاصية الفنية.

---

[1] . فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، ص20.

[2] . آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص25.

فعلا نحن بصد شكل وخطاب جديدين مبلورين إلى حد ما لمرحلة الرواية الجديدة التي بدأت زمنيا منذ بصدور رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي " للطاهر وطار العام 1999 وروايتي "الانزلاق" لحميد عبد القادر و"المراسم والجنائز" لبشير مفتي قبلها بعام، مستفيدة من رواية فترة التسعينات الاستعجالية عندما دخل الروائي في صارع مع ذاكرته كي لا تمحى تجربة العنف التراجيدي منها، كما طرحته بعض الأقلام الصحفية وقد شهدنا في المرحلة الموالية لها ما يشبه تأصيلا لهذا الخطاب (الرواية الجديدة) في عديد الروايات التي تشيد بخطاب الآخر مضمرا أو علنيا، بخاصة ما تعلق بالتنكر للإسلام وقيمه والدعوة لترقية حقوق المرأة حيث بعضهم نقل نشاطه إلى جانب السلطة (أحلام مستغانمي) وبعضهم بحث عن مكان لأفكاره بين فئات المجتمع بخاصة الكادحة (فضيلة الفاروق) لكن سرعان ما بدأ البريق يهفت مع الزمن، بتحول التركيز الفني المشار إليه تلاشٍ والنشاط إلى تماطل مع بداية العشرية الثانية من الألفية الثانية وتلك سنة التحول.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الكتب:

1. إدوارد سعيد، الاستشراق المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2006.

2. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المؤتلف إلى المختلف، دار الأمل، ط1، الجزائر، 2007.

3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، ط1، دمشق، 1997.

4. بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، ط1، تونس، 1999.

5. بن جمعة بوشوشة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2005.

6. بوترون رولاين وريال رائيليه، عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2005.

7. بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع النص الأدبي، ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1991.

8. تزيفتان تودوروف، شعرية النثر مختارات، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

9. تزفيتان تودوروف وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

10. جمال بوطيب، الاستعارة الجسدية الذات والآخر في الرواية الجزائرية (أعمال واسيني لعرج نموذجا)، مؤسسة التنوخي، الرباط، 2008.

جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، طبعة إلكترونية، دت.

11. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، ط 3، الجزائر، 2003.

12. جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2002.

13. جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1988.

14. جينز بروكمير ودونال كربو، السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، تر: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.

15. حازم خيري، تهافت الآخر، طبعة إلكترونية، دت.

16. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994.

17. حسن نجمي، شعرية الفضاء المنفى والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.

18. حسين السماهجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2003.

19. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000.

20. رولان بورنوف، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991.

21. ستيوارت سيم، دليل ما بعد الحداثة، ما بعد الحداثة تاريخها وسياقها الثقافي، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2011.

22. سليم بركان، النص والإيديولوجيا، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، الجزائر 2023.

23. شهلا العجيلي، الخصوصية الثقافية في الرواية العربية، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011.

24. صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، عدد 4، مجلد 2، يوليو سبتمبر 1972.

25. صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2003.

26. ضياء غني لفتة وآخرون، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2011.

27. عبد الحميد بن هدوقة، الملتقى الدولي الثامن للرواية، مطبعة افتتاح برج الكيفان، الجزائر، 2004.

28. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية "تحولات اللغة والخطاب"، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.

29. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران، 2002.

30. عبد العاطي كيوان، أدب الجسد بين الفن والإسفاف، مركز الحضارة العربية دط، مصر، 2003.

31. عبد الله ابراهيم، مقاربات في التناص والرؤى الدلالية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

32. عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1998.

33. عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله؟، مؤسسة مجد، بيروت، 2009.

34. علي حرب، حديث النهايات فتوحات العولمة ومأزق الهوية، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار بيضاء، 2004.

35. عمر عيلان، مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، 2011.

36. فضيلة الفاروق، أقاليم الخوف، دار رياض الريس، ط1، بيروت، 2010.

37. فؤاد الخوري، إيديولوجيا الجسد بين الطهرانية والنجاسة، دار الساقي، ط1، بيروت، 1967.

38. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، لبنان ،2002.

39. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1976.

40. لؤي علي خل، الهوية العربية الإسلامية التباس الهوية والثقافة، تباين، المجلد 5، العدد 19، شتاء 2017.

41. ليلى حمران، الأسلوب الاشهاري في الرواية الجزائرية المعاصرة ، موضوعة الجسد أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة الشلف 2014.

42. مجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1984.

43. محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في غزة القطاع (1967-1993)، غزة، 1996.

44. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، دبي، 2011.

45. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات لمفاهيم)، الدار العربية للعلوم الناشرون، ط1، الجزائر، 2010.

46. محمد التازي، التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، 12-2010/12/15.

47. محمد رياض وتار، شخصية المثقف في الرواية العربية السورية دراسة، دط، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1999.

48. محمد عبد النبي، الحكاية وما فيها، السرد مبادئ وأسرار وتمارين، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2017.

49. محمد العزام، شعرية الخطاب السردي دراسة، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1998.

50. محمد القاضي وآخرون، محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، 2010، ص 175.

51. محمود عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، دمشق، 1995.

52. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000.

53. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل التكريتي، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1986.

54. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى عيد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986.

55. ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، دمشق، 2011.

56. ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1976.

57. نزيهة الخليفي، البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2012.

58. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب تحليل الخطاب الشعري والسردي، الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر، ط2، الجزائر، 2010.

59. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، الجزائر، 1986.

60. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1، الخرطوم، 2007.

61. هشام شرابي، الجمر والرماد ذكريات مثقف عربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1978.

2. الكتب المترجمة:

1. Lucien Goldmann, le Dieux Caché, Gallimard, Paris, 1956.

2. Wolfgang Iser, l’Acte de Lecture, traduit: Evelyne Syncer, Ed Liege, Paris, 1995.

3.Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

3. المقالات:

1. آسيا البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، نزوى، العدد 30، 2002.

2. أنور بدر، المحظور في الكتابة الروائية العربية، القدس العربي، العدد 6705، 3 يناير 2011.

3. بوجمعة شتوان، الكتابة ضد الحداثة من منظور ما بعد الحداثة، تمثلات، المجلد 2، العدد1، 2017.

4. حفيظة عياش، حوار مع بشير مفتي، الجزائر نيوز، عدد يوم 2012/1/29.

5. شكري الماضي عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، العدد 355، سبتمبر 2007.

6. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني، عالم المعرفة، العدد 267 ،2001.

7. عمار زعموش، الخطاب الروائي في ذاكرة الجسد، الثقافة، العدد 114، 1997.

8. فيصل النعيمي، جماليات الكتابة الروائية الجديدة عند واسيني لعرج "شرفات بحر الشمال" نموذجا، العلوم الإنسانية، المجلد 1، العدد 19، 2013.

9. لونيس بن علي، الهوية الثقافية من الانغلاق الأيديولوجي إلى الانفتاح الحواري، قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " لعمارة لخوص، مجلة تمثلات، المجلد 1، العدد 2، 2015.

10. محمد الصفوري، سقوط الأقنعة في رواية أقاليم الخوف، المجلة، عدد4، 2013.

11. محمد المذكوري المعطاوي، الليبرالية الجديدة والعولمة والثقافة، دورية كان التاريخية، العدد 11، 2011.

12. محمود الضبع، تشكلات الشعرية الروائية، فصول، العدد62، ربيع وصيف 2003.

13. هنية جوادي، التعدد اللغوي في "رمل الماية" لواسيني الأعرج، المخبر، المجلد 5، العدد6، 2010.

4. المواقع الإلكترونية:

1. أحمد رجب، الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي" متمرد على كل سلطة، موقع MEO، 2018/08/16، الرابط: الرواية التسعينية تشربت بروح "نيتشوي" متمرد على كل سلطة MEO | (middle-east-online.com)

2. إسماعيل يبرير، أساليب السرد في الرواية الجزائرية الجديدة، 2012/9/3، جريدة الخليج، الرابط: www.alkhaleej.ae/home/print/...3d08.../

3. آسيا البوعلي، أهمية المكان في النص الروائي، 2015/12/3، نزوى، الرابط: https://www.nizwa.com/أهمية-المكان-في-النص-الروائي

4. بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة في رواية البحث عن الوجه الآخر، 2008/05/20، منتديات ستار تايمز، الرابط: www.startimes.com/f.aspx/f.aspx?t=9816238 .

5. جلولي بن ساعد، في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ واختراق الأنماط الأسلوبية، الجلفة أنفو، 02/05/2013، الرابط: الجلفة إنفو - في الرواية الجزائرية الجديدة .. تخييل الهوية والتاريخ وإختراق الأنماط الأسلوبية(djelfainfo.dz)

6. جميل السلحوت، رواية اكتشاف الشهوة ودخول العولمة بجسد المرأة، 2010/12/12، موقع دنيا الوطن، الرابط: https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/12/12/215965.html

7. حسن حنفي، تجديد الخطاب الديني، على موقع يوتيوب، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=CU_v-xXW_Fs&t=1073s

8. عمشوش مسعود، النقد الثقافي والنقد الأدبي، مأرب برس، 2011/6/29، الرابط: النقد الثقافي والنقد الأدبي(marebpress.net)

9. نزيهة الخليفي، رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد، ديوان العرب، 7 أفريل 2010، الرابط: رمزية الاشتهاء... أسطورة الجسد - ديوان العرب(diwanalarab.com)

الملحـــــــــــــــــق

إذا أمكننا اعتبار رواية نجيب محفوظ "ثرثرة فوق النيل" بعد هزيمة حزيران 1967 معبرة عن انكماش وعي الطبقة المتوسطة وانهيار مشروعها القومي فإنه يمكن اعتبار روايتا الانزلاق (1998) لحميد عبد القادر والمراسم والجنائز (1998) لبشير مفتي بداية لرؤية مُعبرة عن التحول عن الرواية الأيديولوجية إلى رواية منفتحة على كل الآفاق التي تستمد منها روحها الجديدة بخاصة اتخاذ المحلية مرآة الآخر والتفاعل مع ثقافته إيجابا أو سلبا، وكلا الاتجاهين ساهم في تبلور خطاب فني جديد لا يعطي للشخصية أهميتها التقليدية، بل يُشيئ بنيانها الجدلي ويدمجه عنصرا لا تكتمل البنية السردية (اضمحلال الحبكة وتجزيء البنية الكبرى الى بنيات صغرى، شعرية اللغة، كسر التسلسل الزمني، استدعاء الخطاب التراثي والإنساني "الخطاب الصوفي، خطاب الجسد" عبر المباشرة وسردة السيرة، التجريب..) إلا به، ودلالة حمي وطيس تقليد وهوس الشخصية بخطاب الآخر وثقافته أو توجسا منهما توحي بالانفعال زارتباط النص بالبنية السوسيو ثقافية حد التطابق معها حسب باختين في نظرية تعدد الأصوات السردية. أما الجدول 1 التالي فيمثل بعض الروايات الجزائرية الجديدة التي تفننت في حبك مضامين ودلالات خطاب (الهوية الثقافية المحلية والأصيلة) أو خطاب (العولمة الثقافية) من 1994 إلى 2014 تقريبا، انطلاقا من معمارية البناء اللغوي والسردي.

اسم الروائي	بعض الروايات التي حملت خصائص الجدة المفارقة للرواية التقليدية من 1994 إلى 2014	سنة صدور الطبع الأولى
فضيلة الفاروق	مذكرات مراهقة	1997
	تاء الخجل	2002
لخوص عمارة	البق والقرصان	2001
	كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك	2003
	القاهرة الصغيرة	2010
أحلام مستغانمي	الأسود يليق بك	2010
رشيد بوجدرة	الجنازة والمرث	2012-2003
	تيميمون	1994

	الرعن وإنبهار وضربة جزاء	2002
الطاهر وطار	الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء	1999
	قصيد في التذلل	2010
واسيني الأعرج	شرفات بحر الشمال وسيدة المقام	2001
	مضيق المعطوبين وكتاب الأمير	2005
	سوناتا لأشباح القدس	2009
	البيت الأندلسي	2010
	سيرة المنتهى	2014
الحبيب سويدية	الحرب القذرة	2003
الحبيب السايح	تلك المحبة	2001
	ذلك الحنين	2003
حميد عبد القادر	مرايا الخوف	2007
أمين الزاوي	وحشية اليمامة ويصحو الحرير	2002
	نزهة الخاطر	2008
	الرعشة	2009
ياسمينة صالح	أحزان امرأة	2001
	وطن من زجاج	2006
محمد ساري	الغيث	2007
	قلاع متآكلة	2011
سارة حيدر	شهقة الفرس	2008
عز الدين جلاوجي	الرماد الذي غسل الماء	2007
	العشق المقدس	2014
عبدالقادر عميش	بياض اليقين	2006
إسماعيل يبرير	ملائكة لافران	2013
سعيد خطيبي	كتاب الخطايا	2006

جيلالي خلاص	قرة العين	2007
علاوة كوسة	بلقيس بكائية آخر الليل	2014
عيسى شريط	كلب يوليوس	2007
نسيمة بولوفة	نبضات آخر الليل	2009
زهرة مبارك	زلة قلب	2013
زهرة ديك	بين فكي وطن	2000
	في الجبة لا أحد	2002
كمال داوود	فتوة بتكفير	2005
سميرتومي	الجزائر الصرخة	2013
سميرقاسمي	هلابيل	2010
الخيرشوار	حروف الضباب	2008
هيدية لويز	جسد يسكنني	2012
بشيرمفتي	خرائط لشهوة الليل	2008
	غرفة الذكريات	2014
حسين علام	خطوة في الجسد	2006
حسيبة موساوي	حلم على الضفاف	2003
عمر بوديبة	قبريهودي	2003
	رائحة الأرض	2014
زنيرجميلة	تداعيات امرأة قلبها غيمة	2002
محمد زتيلي	عصافيرالنهر الكبير	2007
أحمد الزيواني	مملكة الزيوان	2009
	كماراد	2015
عز الدين ميهوبي	التوابيت وآيسكرام	2009ـ2008
	إرهابيس	2013

الجدول (1)

Abstract:

In the nineties of the last century, some media pens proposed in their critical literary and journalistic theories that they had come across a "new Algerian novelistic form", and what enabled this writing form, according to them, was the space of spaciousness in presentation and expression, and experimentation in it after opening up to Western and Arab novelistic experiences. The gist of this proposal is that this "new writing" is based on the heritage of Algerian society to re-deconstruct its intellectual, ideological and aesthetic transcendences in formation and imagination, and that it does not answer modernist questions except through textual achievement that rebels against the old.

We aim to identify this form that this mutation or sensitivity paved the way for by extracting the significance from the formation of its narrative and linguistic discourse, such as the intertwining of the real and the dreamy, experimentation, the poetics of language and vision and their ambiguity, the overlap of times, breaking the stereotype, the death of the hero and the fragmentation of characters and events, taking Fadhila Al-Farouq's novel entitled "Regions of Fear" as a model for analyzing this supposed new different artistic construction.

Keywords: Artistic Structure, Narrative Discourse Analysis, Socio-structuralism, Narrative Discourse Structure, Structuralism Genetic, The new Algerian Novel, Cultural Identity.